



Universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Dramatisches Ingolstadt

Fiktionalisierte (An)Ordnungen in Marieluise Fleißers Dramen

Fegefeuer in Ingolstadt und *Pioniere in Ingolstadt*

Verfasserin

Vera Maria Urban, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, September 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin:

A 066 817

Masterstudium Deutsche Philologie

Univ. Prof. Dr. Konstanze Fliedl

Danksagung

Dank gilt meiner Schwester Pia, meinen Eltern sowie Katharina und Ulla, stellvertretend für meinen Freundeskreis.

Ferner danke ich Frau Prof. Dr. Konstanze Fliedl für ihre Betreuung und der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft für eine unkomplizierte Einsicht in ihr Archiv.

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG	7
1.1. Vorbemerkung	7
1.2. Formaler Aufbau der Masterarbeit	7
1.3. <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i> und <i>Pioniere in Ingolstadt</i>	8
1.3.1. Entstehungsgeschichte	8
1.3.2. Fassungsvergleich	10
1.3.2.1. <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	11
1.3.2.2. <i>Pioniere in Ingolstadt</i>	13
1.4. Aktueller Forschungsstand	17
II. THEORIE	20
1. Das kritische Volksstück im Kontext der Weimarer Republik	20
1.1. Weimarer Republik	20
1.1.1. Kurzer, historischer Abriss	20
1.1.2. Neue Sachlichkeit	23
1.2. Literaturhistorische Vorläufer des kritischen Volksstücks	26
1.3. Inhalt und Form des kritischen Volksstücks	29
1.3.1. Exkurs: Gattungszugehörigkeit <i>Fegefeuer in Ingolstadt/Pioniere in Ingolstadt</i>	32
2. Provinz im kritischen Volksstück	37
2.1. Provinz im Spannungsfeld Urbanität und Provinzialität	37
2.2. Provinz als räumliche Kategorie	41
2.2.1. Soziologischer Ansatz	42
2.2.2. Literaturwissenschaftlicher Ansatz	49
3. Sprache im kritischen Volksstück	53
3.1. Volkskritische Sprache	53
3.2. Dramatische Sprache	55

III. ANALSYE	57
1. Ingolstadt	57
1.1. Ingolstadts Eigenlogik	57
1.1.1. Ingolstädter Mauern	58
1.1.2. Ingolstädter Katholizismus	61
1.2. Ingolstadt in der Weimarer Republik	62
2. Fiktionalisiertes <i>Ingolstadt</i>	63
2.1. <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	64
2.1.1. Literarisierter Raum <i>Ingolstadt</i>	64
2.1.2. (An)Ordnung im Textraum <i>Ingolstadt</i>	66
2.1.3. Räumliche Institutionalisierung	76
2.2. Pioniere in Ingolstadt	83
2.2.1. Literarisierter Raum <i>Ingolstadt</i>	83
2.2.2. (An)Ordnung im Textraum <i>Ingolstadt</i>	87
2.2.3. Räumliche Institutionalisierung	97
IV. ZUSAMMENFASSUNG	102
V. LITERATURVERZEICHNIS	103
1. Primärliteratur	103
2. Sekundärliteratur	103
3. Internetquellen	110
Anhang	113
Abstract	114
Lebenslauf	115

I. EINLEITUNG

1.1. Vorbemerkung

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der bayrischen Schriftstellerin Marieluise Fleißer führte mich nach Berlin und Ingolstadt. Dabei stieß ich im Verlauf meiner Recherchen auf folgenden Satz von Walter Benjamin: „Die Fleißer hat am Sprachkleid überall die Spuren der Ingolstädter Mauern, die sie streifte.“¹ Der Essayist publizierte ihn 1929 in seiner Rezension zu *Ein Pfund Orangen*. Im Zuge dieser Besprechung stellte er eine frappierende Auffälligkeit in Fleißers literarischer Ausdrucksweise fest und setzte die Sprache ihrer bis dato veröffentlichten Texte in einen direkten Zusammenhang mit ihrer Ingolstädter Herkunft. Mein Interesse für Raum als organisierendes Prinzip literarischer Textes weckte Dr. des. David Oels, ehemaliger Lehrender am Institut für Deutsche Literatur an der Humboldt Universität zu Berlin, während meines Erasmusemesters. Mithilfe des Zitats von Benjamin als Impuls und in Kombination mit Martina Löws *Raumsoziologie*, wie auch ihrer Theorie zur Eigenlogik von Städten, kann nun Folgendes behauptet werden: Die institutionalisierte (An)Ordnung des fiktionalisierten Raums in Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* bedingt die sprachliche Machtlosigkeit der Figuren. Ziel der Masterarbeit ist es, diese These zu belegen.

1.2. Formaler Aufbau der Masterarbeit

Fegefeuer in Ingolstadt und *Pioniere in Ingolstadt* sind primärer Forschungsgegenstand der vorliegenden Masterarbeit. Ferner werden literatur- und sozialwissenschaftliche Theorien entsprechend der These in Beziehung zueinander gesetzt. Grundsätzlich ist anzumerken, dass die Auswahl der theoretischen Texten dem Prinzip der Verschränkung von zeitgenössischen und aktuellen bzw. wissenschaftlich fundierten Denkweisen unterlag – die Texte ergänzen, korrigieren oder setzen sich fort.

¹ Benjamin, Walter: Ingolstädter Novellen. In: „Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag. Bearbeitet von Hiltrud Häntzschel. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000 (= Marbacher Magazin. (96/2001) Sonderheft für die Ausstellung vom 23. November 2001 bis 3. Februar 2002 in Ingolstadt), S. 74.

Insgesamt besteht die Masterarbeit aus drei Teilen. Im ersten (*I. Einleitung*) werden inhaltliche und formale Kriterien der Arbeit statuiert, die Entstehungsgeschichte der beiden Dramen näher betrachtet sowie die verschiedenen Dramenfassungen verglichen. Außerdem wird der aktuelle Forschungsstand gemäß der These im Kontext *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* beleuchtet. Der zweite Teil der Arbeit (*II. Theorie*) beinhaltet erstens eine wissenschaftliche Annäherung an das kritische Volksstück im Kontext der Weimarer Republik hinsichtlich Historie, Theorie und Gattungszugehörigkeit der beiden Dramen und zweitens eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kategorie Provinz im kritischen Volksstück. Hierbei liegt der Fokus insbesondere auf Martina Löws *Raumsoziologie*, die in Barbara Piattis Begriffsapparat zu Raum ihre notwendige literaturwissenschaftliche Ergänzung findet. Des Weiteren findet eine Annäherung an das Spannungsfeld Urbanität und Provinzialität anhand ausgewählter Texte von Georg Simmel und Ernst Bloch statt. Der zweite Teil der Arbeit schließt mit einem kurzen allgemeinen Abschnitt zu Sprache im kritischen Volksstück. Im dritten Teil (*III. Analyse*) wird die im zweiten Teil theoretisch vorbereitete Dramenanalyse durchgeführt. Jeweils in drei Unterkapiteln, *Literarisierter Raum Ingolstadt*, *(An)Ordnung im Textraum* und *Ingolstadt Räumliche Institutionalisierung*, wird die im ersten Kapitel der Einleitung aufgestellte These argumentativ mit Textbeispielen belegt.

1.3. *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt*

1.3.1. Entstehungsgeschichte

1924 verfasste Fleißer unter dem Titel *Die Fußwaschung* die Urfassung des später lautenden Dramas *Fegefeuer in Ingolstadt*. Als thematischer und motivischer Ausgangspunkt der dramatischen Handlung wird einer der frühen (noch erhaltenen) Texte von Fleißer angesehen – *Meine Zwillingschwester Olga* bzw. die spätere Fassung mit dem neuen Titel *Die Dreizehnjährigen*. Das Manuskript der Urfassung von *Die Fußwaschung* gilt als verschollen. Fleißer hatte es Lion Feuchtwanger zur Durchsicht gegeben, dieser hatte es an Bertolt Brecht weiter gereicht und schlussendlich landete es bei Moritz Seeler – bei ihm endet die Spur. Letzterer war es auch, der eigenhändig den Titel von *Die Fußwaschung* in *Fegefeuer in*

Ingolstadt änderte.² Eine ästhetisierte bairische Sprache und der Verweis auf Ingolstadt im Text könnten Seeler dazu bewegt haben, den ursprünglichen Titel durch *Fegefeuer in Ingolstadt* zu ersetzen. Seeler sah im Figurenrepertoire des Dramas eine Charakterisierung der Bevölkerung Ingolstadts, beispielhaft für das zeitgenössische Bayern,³ „Fegefeuer“⁴ ist ein Zitat aus dem Text selbst. Seeler war es auch, der sich verantwortlich für die Realisierung der Uraufführung des Stückes am 26. April 1926 an der Jungen Bühne Berlin im Deutschen Theater Berlin zeichnete. Die gestrichene und mit Fremdregieanweisungen vermerkte Textfassung der Inszenierung wurde als Bühnenmanuskript im Theaterverlag Arcadia veröffentlicht. Sie gilt in der Fleißer-Forschung als 1. Fassung von *Fegefeuer in Ingolstadt*.⁵ Auf Anfrage der Wuppertaler Bühnen entstand 1971 die 2. Fassung von *Fegefeuer in Ingolstadt*. Dem Theaterpublikum wurde diese Fassung, die auch Wuppertaler Fassung genannt wird, mit einem Abdruck im Programmheft der Uraufführung zugänglich gemacht. Im selben Jahr publizierte der Suhrkamp Theaterverlag die vollständige Neubearbeitung des dramatischen Textes. Ein Jahr später, 1972, wurde *Fegefeuer in Ingolstadt* von Günter Rühle in Marieluise Fleißers *Gesammelten Werken* veröffentlicht.⁶ Fortan werden in der vorliegenden Masterarbeit die beiden Fassungen als 1. FdF (erste Fassung des *Fegefeuers*) und als 2. FdF (zweite Fassung des *Fegefeuers*) unterschieden.

Von *Pioniere in Ingolstadt* gibt es gegenwärtig drei gedruckte Fassungen. 1926 in Ingolstadt begonnen, begleitete die 1. Fassung der *Pioniere in Ingolstadt* Fleißer nach München und nach Berlin. Anfang 1928 hatte die Schriftstellerin sie fertig zu Papier gebracht.⁷ Von dieser Fassung sind im Fleißer-Nachlass, der vom Ingolstädter Stadtarchiv verwaltet wird, zwei an unterschiedlichen Textstellen unvollständige Versionen vorhanden – ein Durchschlag eines Typoskripts und ein wiederum im Theaterverlag Arcadia veröffentlichtes Bühnenmanuskript.⁸ Dieses archivierte Bühnenmanuskript ist die Textgrundlage der 1. Fassung.

² Vgl. Fleißer, Marieluise: Briefwechsel. 1925-1974. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch 3281), S. 20f.

³ Vgl. ebda., S. 20ff.

⁴ Vgl. Fleißer, Marieluise: *Fegefeuer in Ingolstadt*. In: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. 1925 – 1933. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin: Propyläen Verlag 1972, S. 148. [Fortan als: Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926].

⁵ Vgl. Rühle, Günter: Anmerkungen. *Fegefeuer in Ingolstadt*. In: Marieluise Fleißer. *Gesammelte Werke. Erster Band. Dramen*. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2274), S. 437f.

⁶ Vgl. ebda., S. 438.

⁷ Vgl. Rühle, Günter: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*. In: Marieluise Fleißer. *Gesammelte Werke. Erster Band*, S. 441f.

⁸ Vgl. Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium zum „Marieluise Fleißer – Archiv“. Angelegt 1979, ergänzt und bereinigt 2004. Abteilung VI, 2. „Pioniere in Ingolstadt“. a) Fassung 1928, S. 123.

Die 2. Fassung der *Pioniere in Ingolstadt* entstand 1929 für die Inszenierung am Theater Schiffbauerdamm in Berlin. Unter der Regie von Jakob Geis und Bertolt Brecht erzielte die Uraufführung der 2. Fassung einen weitreichenden öffentlichen Skandal. Aufgrund dessen wurde mit polizeilicher Befugnis verhindert, dass die erste Überarbeitung der *Pioniere in Ingolstadt* vollständig publiziert werden konnte. Der Theaterverlag Arcadia veröffentlichte eine zensierte und mit Strichen versehene Version – das Theatermanuskript der Inszenierung von Geis und Brecht.⁹ Die 2. Fassung wurde in Fleißers *Gesammelten Werken* aufgenommen.¹⁰

Helene Weigel, künstlerische Leiterin des Berliner Ensembles nach Brechts Tod, veranlasste Fleißer, die 3. Fassung der *Pioniere in Ingolstadt* anzufertigen. Die Schriftstellerin arbeitete 1967 und 1968 an dieser. Zu einer Uraufführung am Berliner Ensemble kam es aber nicht. Die Erstveröffentlichung dieser Fassung fand in der renommierten Theaterzeitschrift *Theater heute* im Heft 8 des Jahres 1968 statt.¹¹ Die 3. Fassung der *Pioniere in Ingolstadt* ist ebenfalls Teil der von Rühle herausgegebenen *Gesammelten Werke*.¹²

Die voneinander abweichenden Fassungen werden im Rahmen der Masterarbeit als 1. FdP (erste Fassung der *Pioniere*), als 2. FdP (zweite Fassung der *Pioniere*) und als 3. FdP (dritte Fassung der *Pioniere*) bezeichnet.

1.3.2. Fassungsvergleich

Von *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* sind, wie oben skizziert, mehrere Fassungen vorhanden. Als primäre Textgrundlage gelten im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit die 1920er-Fassungen beider Dramen. Das ist im Fall von *Fegefeuer in Ingolstadt* die 1. FdF und im Fall von *Pioniere in Ingolstadt* die 1. FdP bzw. die 2. FdP. Daraus folgt, dass der 2. FdF bzw. der 3. FdP ein rein vergleichender Charakter zugesprochen wird.

Warum ein Fassungsvergleich von großer Bedeutung ist, verdeutlicht unter anderem die Tatsache, dass die Regieanweisungen der 1920er-Fassungen, bis auf vereinzelte Ausnahmen, nicht von der Schriftstellerin selbst stammen. Da es sich bei den Publikationen um Bühnen-

⁹ Vgl. Rühle: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*, S. 444ff.

¹⁰ Vgl. Fleißer, Marieluise: *Pioniere in Ingolstadt*. Komödie in zwölf Bildern. Fassung 1929. In: Marieluise Fleißer. *Gesammelte Werke. Erster Band*, S. 187ff. [Fortan als: Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929].

¹¹ Vgl. Rühle: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*, S. 447.

¹² Vgl. Fleißer, Marieluise: *Pioniere in Ingolstadt*. Komödie in vierzehn Bildern. Fassung 1968. In: Marieluise Fleißer. *Gesammelte Werke. Erster Band*, S. 127ff. [Fortan als: Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1968].

manuskripte handelt, wurden sie von fremder, nicht exakt nachvollziehbarer Hand ein- bzw. beigelegt. Dazu Fleißer Anfang der 1970er im Zuge ihrer *Fegefeuer*-Bearbeitung: „Die in Klammer stehenden Regieanweisungen[, „die mich [...] störten und [mir] gegen den Strich gingen“¹³,] sind nicht von mir – mit der Ausnahme von (ab).“¹⁴ Fleißers Motivation, eine ernsthafte Bearbeitung der frühen Fassungen in Angriff zu nehmen, war der Umstand, dass sich zu viele Fremdeingriffe in den veröffentlichten Versionen der 1. FdF und der 1. FdP sowie der 2. FdP befanden. Auffallend dabei ist, dass Fleißer aus keinem erkennbaren bzw. dokumentierten Grund eine nachträgliche Titeländerung von *Fegefeuer in Ingolstadt* vornahm, obwohl es der Schriftstellerin bei der Dramenbearbeitung vor allem um eine Korrektur der Textstellen ging, die aus fremder Hand stammten. Theoretisch wäre es durchaus möglich gewesen, eine Titeländerung schlüssig zu argumentieren, da sie die logische Konsequenz ihres selbstformulierten Prinzips gewesen wäre.

Die Notwendigkeit einer Bearbeitung von *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* bekam in den 1960ern aufgrund eines in theaterinternen Kreisen wiederentdeckten Interesses an der bayrischen Schriftstellerin aktuelle Relevanz.¹⁵ Denn angesichts so mancher Notiz, die Fleißer im Zuge der Bearbeitungen der frühen Fassungen vermerkte, ist es kaum vorstellbar, dass sie vierzig Jahre nach dem Entstehen der Texten bzw. ihrer Inszenierungen erstmals darüber nachgedacht hatte, die Dramen in eine sogenannte Reinschrift zu bringen.¹⁶

1.3.2.1. *Fegefeuer in Ingolstadt*

Der größte formale Unterschied zwischen den beiden *Fegefeuer-in-Ingolstadt*-Fassungen ist, dass die 1. FdF in vier Akte und die 2. FdF in sechs Bilder unterteilt ist. Fleißer gibt diesbezüglich in ihren Notizen *Zur „Fegefeuer“-Bearbeitung der frühen Fassung* Auskunft: „Ich habe den blanken Text geliefert. Die optische Einteilung des Textes in „Auftritte“ ist nicht von mir. Von mir ist die Einteilung in vier Akte.“¹⁷ Warum die Aktmarkierung der 1. FdF einer Einteilung in Bildern gewichen ist, wird von ihr nicht näher kommentiert.¹⁸ Eine mögliche Intention der Schriftstellerin hinsichtlich dieses Schrittes (da die Akteinteilung offensicht-

¹³ Fleißer, Marieluise: Gedanken zur Neufassung *Fegefeuer*. In: Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium. Abteilung VI, 1b Gedanken, Vorarbeiten und Teilabschriften zur 1. Bearbeitung (Dez. 1970 bis Frühjahr 1971), S. 9.

¹⁴ Ebda., S. 1.

¹⁵ Vgl. ebda., S. 3f. [Sowie] vgl. Rühle: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*, S. 447.

¹⁶ Vgl. Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium. Abteilung VI, 1b, S. 1ff. [Sowie] vgl. Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium. Abteilung VI, 2d Vorarbeiten zur Neufassung 1968, Szenen, Szenenentwürfe, Szenarien, nicht verwertete Szenen, S. 1ff.

¹⁷ Fleißer: Gedanken zur Neufassung *Fegefeuer*, S. 1.

¹⁸ Vgl. ebda., S. 1ff.

lich nicht aus dritter Hand stammt) könnte der Umstand gewesen sein, dass die 1. FdF formal zu wenig kritisches Volksstück war. Fleißer könnte mit der Bearbeitung einem Grundprinzip des kritischen Volksstückes, die radikale Verweigerung der tradierten dramatischen Struktur der Akteinteilung zugunsten vieler, kleineren Szenen bzw. Bildern, gerecht werden. Dabei ist wiederum interessant, dass die einzelnen Auftritte des 1. Aktes der 1. FdF Grundlage der formalen (Neu-)Gestaltung der ersten drei Bilder der 2. FdF ist. So ist der 1. bis 8. Auftritt des 1. Aktes der 1. FdF in der 2. FdF das 1. Bild, der 9. Auftritt des 1. Aktes das 2. Bild und der 11. Auftritt des 1. Aktes das 3. Bild. Die Auftritte 10, 12 und 13 des 1. Aktes wurden ersatzlos gestrichen. Der weitere formale Unterschied gestaltet sich wie folgt: aus dem 2. Akt der 1. FdF wurde das 4. Bild der 2. FdF und aus dem 3. Akt das 5. Bild. Der 6. und der 7. Auftritt sind weggefallen und zuallerletzt wurde aus dem 4. Akt das 6. Bild.¹⁹

Neben kleineren und größeren sprachlichen Änderungen und Umformulierungen von einzelnen Textpassagen war Fleißers vorrangiges Ziel der Bearbeitung, eine präzisere Diktion des dramatischen Textes zu erlangen. Sie sah ihren literarischen Ausdruck und Stil dieser Schreibphase, in der die 1. FdF entstanden ist, als mangelhaft bis ungeschickt an und ihr „Sprachgefühl sträubte sich gegen die gestelzten Sätze“²⁰. Fleißers Sprache der 1. FdF ist in der Tat nur bedingt als neusachlich zu bezeichnen. Vielmehr trägt sie Züge expressionistischer Sprachprinzipien – etwa religiöse Inhalte und semantische unklare Mehrdeutigkeiten. Neusachlicher Sprachgebrauch lässt sich dort verifizieren, wo die religiösen Inhalte der Figurenreden sogenannten Sprachmustern folgen oder die Figuren ihre Sprachhohnmacht durch Bibelzitate und Wiederholungen religiöser Alltagsweisheiten zum Ausdruck bringen, um den zumeist für sie befremdenden Situationen Herr zu werden. Eine fließende Verschränkung beider epochentypischer Ausdrucksweisen lässt sich feststellen. Daher ist die 1. FdF auf sprachlicher Ebene keinesfalls gleichzusetzen mit beispielsweise Ernst Barlachs expressionistischem Drama *Der arme Vetter*²¹, aber auch noch nicht mit *Pioniere in Ingolstadt*. Eine präzisere Diktion des Textes versuchte Fleißer mittels Texterweiterung, Textstreichung sowie Textverdichtung zu erreichen. Weiter verdeutlichte und spitzte sie stellenweise Textpassagen zu und näherte sich dadurch in der 2. FdF klarer dem neusachlichen Sprachgebrauch an.²²

¹⁹ Vgl. Fleißer: Gedanken zur Neufassung *Fegefeuer*, S. 4ff.

²⁰ Ebda., S. 2f.

²¹ Barlach, Ernst: *Der arme Vetter*. Stuttgart: Reclam 2005.

²² Vgl. Fleißer: Gedanken zur Neufassung *Fegefeuer*, S. 2ff.

Im Zuge der Bearbeitung nahm Fleißer auch inhaltliche Veränderungen vor. So ist es nicht mehr ein Brief von Olga an Pepe, der in der 2. FdF Peps genannt wird, der Roelle im 1. Bild auf Olgas Schwangerschaft aufmerksam macht, sondern ein Gerücht, das ihm zu Ohren gekommen ist. Es wird behauptet, dass Olga eine sogenannte Engelmacherin, Frau Schnepf, aufgesucht haben soll, um eine Abtreibung vornehmen zu lassen. Roelle überprüft in der Unterredung mit Olga den Gehalt an Wahrheit des Gerüchtes. Im 3. Bild haben Protasius und in weiterer Folge Gervasius mehr Text sowie zusätzliche charakteristische Züge, ergo erhalten sie mehr inhaltliche Gewichtung. Den Höhepunkt des 5. Bildes, die Mädchen stoßen den wasserscheuen Roelle in ein Wasserschiff, verdichtet und spitzt sie vor allem mit kleinen, handlungsvorantreibenden Strichen zu. Im letzten Bild der 2. FdF, dem 6. Bild, verändert sie den Handlungsort – aus einem Exerzierplatz werden die Ingolstädter Donau-Auen. Ferner leitet sie dieses Bild mit einer neuen Szene ein, in der die Umstände des Selbstmordversuches Olgas näher skizziert werden. Eine neue, veränderte Zuspitzung der Messer-Szene zwischen Roelle und Olga befindet sich ebenfalls im 6. Bild – Roelle bedroht nun Olga mit einem Messer und bittet sie nicht mehr, ihn damit zu töten. Das 6. Bild endet nunmehr nicht mit dem Abgang von Roelle, wie im 9. Auftritt des 4. Aktes der 1. FdF, sondern damit, dass Roelle seinen Beichtzettel aufisst.²³

Auffallend ist, dass Fleißer in der 2. FdF mit Regieanweisungen spart. Auf- und Abgänge sind ausführlich markiert, Regieanweisungen wie direkte Anreden oder Spielanweisungen sind spärlich vorhanden und in ihrer geringen Dichte knapp und kurz ausgefallen. Allgemein kann behauptet werden, dass *Fegefeuer in Ingolstadt* durch die Bearbeitung formal und inhaltlich profitiert. Obgleich anzumerken ist, dass die mit expressionistischen Zügen versehene 1. FdF einem mustergültigen Exempel eines kritischen Volksstückes (2. FdF) gewichen ist.

1.3.2.2. Pioniere in Ingolstadt

Die ersten beiden Textfassungen von *Pioniere in Ingolstadt* beruhen auf Bühnenmanuskripten.²⁴ Auf formaler Ebene gibt es kaum nennenswerte Unterschiede. Die 1. FdP besteht aus

²³ Vgl. Fleißer: Gedanken zur Neufassung *Fegefeuer*, S. 1ff. [Sowie] vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 105ff. [Sowie] vgl. Fleißer, Marieluise: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Schauspiel in sechs Bildern. In: Fleißer, Marieluise: *Gesammelte Werke. Erster Band*, S. 61ff. [Fortan als: Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1971].

²⁴ Vgl. Fleißer, Marieluise: *Pioniere in Ingolstadt*. Berlin: Arcadia 1929, Titelblatt. [Fortan als: Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928]. [Sowie] vgl. Rühle: *Anmerkungen. Pioniere in Ingolstadt*, S. 445.

14 Bildern²⁵, das 13. Bild ist unterteilt in 13 und 13a, und die 2. FdP aus 12 Bildern²⁶. Zudem tragen die einzelnen Bilder der 1. FdP einen Titel, die der 2. FdP aber nicht – sie sind in den Regieanweisungen inkludiert bzw. existieren nicht mehr.²⁷ Die Diskrepanz der Fassungen ist inhaltlicher Natur.

Im Fleißer-Archiv sind zwei Versionen der 1. FdP vorhanden – ein Durchschlag eines Typoskripts und ein Bühnenmanuskript.²⁸ Laut dem Fleißer-Archiv ist das Bühnenmanuskript nicht vollständig, obwohl ein Vermerk existiert, der die fehlende Szene mit der Bemerkung skizziert, dass diese im Typoskript durchgestrichen ist. Die fehlende Szene beinhaltet ein Gespräch über Syphilis zwischen Korl und Frieda und den Anfang des anschließenden Dialoges von Korl und Schwacher Max.²⁹ Laut Rühle, der in seinen Anmerkungen zu *Pioniere in Ingolstadt* nichts von einem Bühnenmanuskript vermerkt, ist die fehlende Szene dem 7. Bild zuzuordnen.³⁰ Das Bühnenmanuskript der 1. FdP ist die Grundlage des folgenden Fassungsvergleiches.

Im Zuge der Bearbeitung der 1. FdP fielen in der 2. FdP die Szenen mit dem Fremden (im 4., im 5. und im 8. Bild der 1. FdP) weg. Dadurch fehlen die Autopanne, die Autoverkaufsgespräche und die Probefahrt in der 2. FdP. Das Motiv des Autokaufes blieb in der 2. FdP aber erhalten – in einem Dialog von Benke und Fabian. Das 9. Bild, in dem Korl, aus ihm wurde in der 2. FdP Karl, das Motorradfahren ausprobiert, und das 12. Bild (*Bertas Kammer*) der 1. FdP wurden nicht in die 2. FdP übernommen. Neu in der 2. FdP ist hingegen das 6. Bild (*Parade am Sonntag*). Weitere erwähnenswerte Erneuerungen sind das Gespräch zwischen Benke und Alma und die damit verbundene längere Sack-Szene – Fabian wird von Alma aus dem Sack befreit, nachdem sich diese von seinem Vater verabschiedet hat. Indes bleibt der Sack in der 1. FdP ungeöffnet im Regen stehen. Die 2. FdP hat, wie die 2. FdF, ein neues Ende. Der Feldwebel hält vor dem Abmarsch der Pioniere eine Rede an der fertigen Brücke. Die 2. FdP kann als komprimierte Textversion für die Bühne angesehen werden. Durch Striche und inhaltliche Aussparungen wurde die Handlung gestrafft und somit eine klarere Textintention erzielt. Manche Szenen in der 2. FdP sind zugespitzter formuliert, Teile der gestrichenen Bilder bzw. Szenen sind in umstrukturierter, ergänzender Form in den Dialogen

²⁵ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 3ff.

²⁶ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929, S. 187ff.

²⁷ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929, S. 187ff. [Sowie] vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 3ff.

²⁸ Vgl. Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium. Abteilung VI, 2. a) [sowie] b) 2. Fassung 1929, S. 123.

²⁹ Vgl. *Pioniere*. In: Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium. Abteilung VI, 2. a).

³⁰ Vgl. Rühle: *Anmerkungen. Pioniere in Ingolstadt*, S. 443.

der 2. FdP bzw. als Basis derer wiederzufinden.³¹ Interessant ist, dass durch Striche und Zuspitzungen manche Figuren sowie manche Figurenbeziehungen der 1. FdP in der 2. FdP differenzierter charakterisiert bzw. dargestellt werden. Beispielsweise Korl/Karl bzw. Korl/Karl und Berta. In der 1. FdP geht das Interesse an einer Beziehung zwischen Berta und ihm auch von ihm aus. Er begrüßt sie im Bierzelt als erster und ignoriert sie nicht. Auch wenn sein absichtliches Übersehen von Berta in der 2. FdP damit begründet wird, dass der „gehasste“ Feldweibel an ihrem Tisch sitzt.³² Außerdem verfasst Korl nur in der 1. FdP einen für ihn sehr versöhnlich klingenden Brief an Berta, um den Kontakt zwischen ihnen wieder herzustellen. In der 1. FdP ist Berta auch „gemein“ zu Korl, es ist nicht nur Korl bzw. ausschließlich Karl. Sie bestellt Korl zur Probefahrt mit Fabian, um ihm zu zeigen, dass auch sie andere Möglichkeiten hat – dies fehlt ihr in der 2. FdP. Auch Fabian ist in der 1. FdP weniger der zu Taten unfähige Bürgerliche, sondern erscheint szenenweise selbstsicher. Er lernt Berta etwa das Tanzen und stellt dabei fest, dass er etwas gefunden hat, in dem er ihr überlegen ist.³³

Nach Auskünften der Schriftstellerin fehlen der 2. FdP zwei Szenen. Ein scherzhaftes Gespräch von Gymnasiasten über die weibliche Anatomie und eine Szene zwischen Frieda und Karl, in der über Geschlechtskrankheiten gesprochen wird. Sie fielen der polizeilichen Zensur im Namen der Weimarer Republik zum Opfer.³⁴ So ergibt es sich, dass die Figur Frieda im Personenverzeichnis der 2. FdP nicht wiederzufinden ist.³⁵

Die primäre Textgrundlage der ab dem Kapitel *III. Analyse* vorgenommen Textanalyse ist nunmehr die 1. FdP. Die 2. FdP ist, wie erwähnt, eine zensierte Strichfassung der Berliner Inszenierung am Theater Schiffbauerdamm von 1929. Obwohl die 1. FdP wie auch die 2. FdP Bühnenmanuskripte sind, gibt es einen gravierenden Unterschied zwischen den beiden für Theaterzwecke gedruckten Fassungen. Die 1. FdP ist die Vorlage für eine und die 2. FdP ist das Ergebnis einer Bühnenbearbeitung. Demnach ist die 1. FdP dem Originaltext näher, als es die 2. FdP ist. Außerdem hat die 1. FdP mit der 3. FdP, wie im nächsten Absatz gezeigt werden wird, größere formale und inhaltliche Parallelen, die sich im Vergleich mit der 2. FdP schwerer finden lassen.

³¹ Vgl. Rühle: Anmerkungen. Pioniere in Ingolstadt, S. 441ff.

³² Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1929, S. 196ff.

³³ Vgl. ebda., S. 187ff. [Sowie] vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 1ff.

³⁴ Vgl. Rühle: Anmerkungen. Pioniere in Ingolstadt, S. 445.

³⁵ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1929, S. 188.

„Die Neufassung der *Pioniere* von 1968 läßt nur wenige Rückschlüsse auf den Text von 1929 zu [...].“³⁶ Und das nicht aufgrund der veränderten Vornamen der Pioniere oder des Kleinbürgers Benke. Die 1. und die 3. FdP stehen sich formal nah – beide haben 14. Bilder.³⁷ Inhaltlich ist die 3. FdP nach den Prinzipien der Umstrukturierung, Kürzung und Neuformulierung ein Konglomerat der beiden vorangegangenen Fassungen. Neben den Namensänderungen einzelner Figuren wurden in der 3. FdP zwei neue Figuren hinzugefügt – Zeck, ein Freund Fabians, und Der nächste Feldwebel. Zudem sind in der 3. FdP das 3. und das 5. Bild (Schwimmbad Männerturnverein) sowie das unbetitelte 9. Bild neu. Der Inhalt der beiden ersten Bilder beruht auf einer wahren Ingolstädter Begebenheit. Aus dem Gespräch zwischen Vater Benke und Sohn Fabian über männliche Auswahlkriterien und Chancensteigerung beim sogenannten anderen Geschlecht wurde im 2. Bild der 3. FdP (Haushalt Unertl) ein Gespräch zwischen Fabian und Zeck. In der 3. FdP beendet Alma die Peinigung des Feldwebels an Korl, indem sie den Feldwebel in ein Gespräch verwickelt. Dem Gespräch der beiden folgt ein Geschlechtsakt, für den Alma vom Feldwebel am Anfang des 10. Bildes materielle Entschädigung verlangt. Am Ende des gleichen Bildes kommt es zu einer erst- und einmaligen Begegnung zwischen Alma und Korl mit offenem Ende. Eine zweite wahre Ingolstädter Begebenheit ist für die Zuspitzung der Szene mit dem in die Donau stürzenden Feldwebel und den für ihn tödlichen Ausgang Vorlage. Zugespitzt ist auch die Szene, in der Fabian von den Pionieren schikaniert wird – unter anderem wird aus dem Sack ein Tonne. Die 3. FdP hat gleichfalls einen neuen Schluss. Nach dem Tod des Feldwebels in der 3. FdP hält Der nächste Feldwebel eine veränderte Ansprache angesichts der Brückenfertigstellung. Gänzlich weggefallen ist das Motiv des Autos.³⁸ Wahrscheinlich erschien es Fleißer ausschließlich zeithistorisch relevant, da die allgemeine Technisierung aller Lebensbereiche ein typisches Thema der 1920er ist. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass in der 3. FdP das konkurrierende Verhältnis zwischen den bürgerlichen Stadtbewohner_innen und dem Militär, aber auch die Hierarchieverhältnisse innerhalb des Militärs bzw. innerhalb der Stadtbevölkerung motivisch und inhaltlich stärker von Fleißer herausgearbeitet wurden. Beispiele dafür sind das Quälen der Pioniere von Fabian, das Schikanieren des Feldwebels von Korl, aber auch der Tod des Feldwebels aufgrund der Unterlassung von lebensrettender Hilfeleistung seitens der Pioniere oder die Szenen zwischen Unertl und Berta in seinem kleinbürgerlichen Haushalt. Die einzelnen Bilder der 3. FdP tragen mit Ausnahme des 9. Bildes wieder einen Titel.³⁹ Sie

³⁶ Rühle: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*, S. 446.

³⁷ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 1ff. [Sowie] vgl. Fleißer: Fassung 1968, S. 127ff.

³⁸ Vgl. Rühle: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*, S. 446ff. [Sowie] vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929, S. 187ff.

³⁹ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1968, S. 127ff.

ermöglichen Rückschlüsse auf die bzw. veranschaulichen inhaltliche Übereinstimmungen mit den Handlungsorten der 1. FdP.⁴⁰

1.4. Aktueller Forschungsstand

Literatur zu Fleißer und weiblicher Autorenschaft, ihrer persönlichen und literarischen Nähe zu Bertholt Brecht sowie zu Lion Feuchtwanger bzw. ihr literarisches Werk im Vergleich zu Ödön von Horváth und ihrem Sprachgebrauch gibt es zur Genüge. Außerdem zu ihren nachträglich korrigierenden Textüberarbeitungen und ihrer Rolle als Wegbegleiterin des sozialkritischen Volksstücks. Dabei handelt es sich in der Regel um Publikationen im Kontext ihrer Biographie sowie feministischer oder psychoanalytischer Theorien. Literatur zu Fleißer und Raum ist hingegen nicht bis sehr spärlich vorhanden. Wenn sich Wissenschaftler_innen mit Raum in Fleißers dramatischen Texten beschäftigen, dann zumeist im Zusammenhang mit einer möglichen Theaterinszenierung. Annette Bühler-Dietrich etwa spricht in ihrer 2003 veröffentlichten Publikation *Auf den Weg zum Theater* im Kapitel zu Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* von einem „entsicherten Theaterraum“⁴¹. Sie bezeichnet das erste Drama von Fleißer konsequent als Theatertext, anhand dessen sie das Verhältnis Bühne bzw. Schauspieler_innen und Publikum untersucht. Die knappe Erwähnung dieses Textes begründet der Umstand, dass Bühler-Dietrich in ihm eine Verschränkung von Sprache und (Körper-)Raum in *Fegefeuer in Ingolstadt* aufzeigt. Den Konnex Fleißer und Ingolstadt lokalisiert sie aber auf sprachlicher Ebene, wenn sie beispielsweise die Dult als „Synekdochen von „Ingolstadt““⁴² bezeichnet. Nicht die dramatische Handlung des Textes verortete Bühler-Dietrich in Ingolstadt, sondern die Schriftstellerin selbst. Ihr Text ist aufgrund dessen irrelevant, obwohl sie in ihm die Sprache in *Fegefeuer in Ingolstadt* als Sprache ohne Macht und die Figuren als sprachhohnmächtig markiert und somit de facto thesenrelevant wäre. Die Tatsache, dass die 2. FdF Textgrundlage von *Der entsicherte Theaterraum* ist und die 1. FdF respektive *Die Dreizehnjährigen* vergleichend herangezogen werden, disqualifiziert den Text erneut.⁴³ Zumeist sind die beiden älteren Fassungen von *Fegefeuer in Ingolstadt* (1. FdF) und

⁴⁰ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 127ff. [Sowie] vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928. S. 1ff.

⁴¹ Bühler-Dietrich, Annette: Der entsicherte Theaterraum. Marieluise Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. In: Bühler-Dietrich: Auf dem Weg zum Theater. Else Lasker-Schüler. Marieluise Fleißer. Nelly Sachs. Gerlind Reinshagen. Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 444), S. 59.

⁴² Ebda., S. 67.

⁴³ Vgl. ebda., S. 59ff.

Pioniere in Ingolstadt (1. FdP) nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Ein weiterer Aspekt, der das spärliche Vorhandensein von thesenrelevanter Forschungsliteratur belegt. Aus diesem Grund ließ sich auch für *Pioniere in Ingolstadt* kein adäquater wissenschaftlicher Text zu Raum finden.

1998 erschien im Auftrag der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft zum Zwecke der Dokumentation einer Ausstellung zum 95. Geburtstag der bayrischen Schriftstellerin ein Bildband mit dem Titel *Fleißers Ingolstadt*. Der Band beinhaltet eine Gegenüberstellung „Ingolstädter Schauplätze in Fleißer-Texten [mit] heutigen Photographien von Helmut Bauer“⁴⁴. Die darin zitierten Textstellen stammen unter anderem aus Fleißers Erzählungen *Die Dreizehnjährigen*, *Kinderland* und *Avantgarde* sowie aus allen Fassungen der hier behandelten Dramen und aus ihrem Roman *Die mehlreisende Frieda Geier*.⁴⁵ Friedrich Kraft charakterisiert im Vorwort der Publikation „Fleißer und Ingolstadt [als] eine ganz spezifische literarisch-biographische [Ver-]Bindung“⁴⁶. Kraft weiter: Fleißer „schöpfte [...] literarisch aus den heimatlichen Lebensräumen“⁴⁷ und sah sich in Landschaft und Sprache verwurzelt.⁴⁸ Da der Bildband keinen wissenschaftlichen Anspruch verfolgt, kann er nur als Beispiel für ein vorhandenes Interesse bezüglich einer Beziehung von Schriftsteller_innen zu ihrer Herkunft und die Spiegelung dessen in ihren literarischen Texten angeführt werden.

Es gilt festzuhalten, dass keine vergleichbare wissenschaftliche Herangehensweise an Fleißers Dramen *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* zu finden ist. Martina Löws *Raumsoziologie*⁴⁹ bzw. ihre wissenschaftliche Fortführung *Städtische Eigenlogik*⁵⁰ kommt im Rahmen dieser Masterarbeit erstmals mit Fleißers dramatischen Texten in Berührung. Löw bekleidet eine Soziologie-Professur an der Technischen Universität Darmstadt. Die Schwerpunkte ihrer wissenschaftlichen Arbeiten sind raumbezogene Gesellschaftsanalysen, Stadt- und Regionalsoziologie sowie Frauen- und Geschlechterforschung.⁵¹ Dabei ist immer wieder die Frage zentral, ob Raum als Metapher für soziale Positionen stehen kann. Ferner

⁴⁴ Kraft, Friedrich: Vorwort. In: Fleißers Ingolstadt. Eine literarische Topographie. Hrsg. von der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft. Ingolstadt: Verlag Donau Courier 1998, S. 4.

⁴⁵ Vgl. Fleißers Ingolstadt, S. 83.

⁴⁶ Kraft, S. 4.

⁴⁷ Ebda., S. 3.

⁴⁸ Vgl. ebda.

⁴⁹ Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1506).

⁵⁰ Löw, Martina: Städtische Eigenlogik. Raumsoziologische Perspektive auf Städte. In: (Urban Potentials). Konzepte und Handlungen. *Ideas and Practice*. Rotterdam Salzburg Wroclaw Dresden. Hrsg. von Jolanta Bielanska [u.a.]. Berlin: Jovis 2008, S. 72ff.

⁵¹ Vgl. Technische Universität Darmstadt. Institut für Soziologie. Online: URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/index.php?id=87> [Stand 12. Juli 2011].

beschäftigt sie sich mit dem soziologischen Ansatz, Raum sei ein soziales Gemacht-Sein – ergo Raum entsteht durch soziales Handeln.⁵² Löw ist im Rahmen des darmstädtischen Forschungsschwerpunktes STADTFORSCHUNG für das Projekt *Eigenlogik der Städte*⁵³ verantwortlich. Außerdem erarbeitet(e) sie in Zusammenarbeit mit Helmuth Berking, ebenfalls Lehrender am Darmstädter Institut für Soziologie, den Studienschwerpunkt *Stadt Raum Ort*⁵⁴. Ihre wissenschaftlichen Arbeiten der letzten Jahre tendieren in Richtung Stadtforschung, ihre letzte eigenständige Publikation trug den Titel *Soziologie der Städte*.⁵⁵ Löws *Raumsoziologie* erschien 2001.⁵⁶ Um die sozialwissenschaftlichen Thesen Löws, die räumliche Dimension von sozialen Prozessen sowie die gesellschaftsverändernde und -beeinflussende Konstitution von Raum, an Fleißers dramatischen Texten anwenden zu können, benötigt es Barbara Piattis literaturwissenschaftliche Arbeit zu *Raum: Die Geographie der Literatur*.

⁵² Vgl. Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: Was lesen wir im Raum? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: Spatial Turn. Das Raumparadigma in Kultur- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann. 2., unveränderte Auflage. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 25ff.

⁵³ Vgl. Technische Universität Darmstadt. Urban Research. LOWEW. Online: URL: http://www.stadtforschung.tu-darmstadt.de/eigenlogik_der_staedte/index.de.jsp [Stand 12. Juli 2011].

⁵⁴ Vgl. Technische Universität Darmstadt. Raumsoziologie. Online: URL: <http://raumsoz.ifs.tu-darmstadt.de/index.html> [Stand 12. Juli 2011].

⁵⁵ Vgl. Technische Universität Darmstadt. Institut für Soziologie. Online: URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/index.php?id=2838> [Stand 12. Juli 2011].

⁵⁶ Vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S 2.

II. THEORIE

1. Das kritische Volksstück im Kontext der Weimarer Republik

1.1. Weimarer Republik

Als Weimarer Republik gilt die Staatsform der heutigen Bundesrepublik Deutschland zwischen den Jahren 1918 und 1933. Sie löste das Deutsche Kaiserreich unter der Führung des Adelsgeschlechts Hohenzollern ab und endete mit der parlamentarischen Machtübernahme der Nationalsozialistischen unter Adolf Hitler.⁵⁷

1.1.1. Kurzer, historischer Abriss

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges gründete sich nach der unfreiwilligen Abdankung von Wilhelm II., Kaiser des deutschen Reiches, am 9. November 1918 die Weimarer Republik.⁵⁸ Ihren Namen erhielt die Republik von der deutschen Kleinstadt Weimar, in der im Jänner 1919 die erste rechtmäßige Nationalversammlung des jungen Staates stattfand. Die Namensgeber beriefen sich mit ihrer Wahl aber auch auf die Weimarer Klassik, eine Hochblüte deutscher Kultur – Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller sind zwei ihrer Vertreter_innen. Das Sich-an-die-Glanzzeit-des-deutschen-Geistes-Erinnerns verfolgte das Ziel, über die nach der Kriegsniederlage gegenwärtigen Schwierigkeiten der Nachkriegsgesellschaft hinwegzutäuschen.⁵⁹ Tatsächlich stand das militärisch geschlagene Deutschland vor immensen Problemen – ökonomischer, gesellschaftlicher und politischer Natur. Der durch die Ereignisse des Ersten Weltkrieges notwendige Wandel des politischen Systems kostete weiteres Blutvergießen. Das von starken Wechselwirkungen beeinflusste ökonomische System der jungen Republik brachte aufgrund der vor bzw. während des Krieges begonnenen gesellschaftliche Umstrukturierung Massen von Systemverlierern hervor, die von der politischen Führung zu wenig bzw. keine Beachtung für ihre Anliegen zugesprochen bekamen.

⁵⁷ Vgl. Mai, Gunther: Die Weimarer Republik. München: C.H.Beck 2009 (= C.H.Beck Wissen), S. 6ff.

⁵⁸ Vgl. ebda., S. 16f.

⁵⁹ Vgl. Leiß, Ingo; Stadler, Herman: Deutsche Literaturgeschichte. Band 9. Weimarer Republik 1918 – 1933. 2. Aufl. München: DTV 2007, S. 11f.

Natürlich ist es zu kurz gegriffen, dieses Nichtbeachten als den entscheidenden Faktor für die parlamentarische Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Jänner 1933 zu bezeichnen – Fakt ist aber, dass an diesem Tag die Weimarer Republik zu existieren aufhörte. Die politisch-ökonomische Niederlage der deutschen Gesellschaft um 1930 machte es möglich, dass rechtsradikale Ideologien als wählbare Alternativen einen politischen Relevanz bekamen, und setzte der „erste[n] große[n] Chance der Deutschen, parlamentarische Demokratie zu lernen“⁶⁰ ein Ende. Die Weimarer Republik ist trotz ihrer kurzen Dauer für den eben zitierten Historiker Heinrich August Winkler „das große Laboratorium der klassischen Moderne, eine Zeit des kulturellen Aufbruchs, [die] Befreiung von hohlen Konventionen [und] der großen Triumphe einer weltoffenen künstlerischen und intellektuellen Avantgarde“⁶¹. Neben dem auf hohem Niveau produktiven Kunstbetrieb sind die Jahre der Weimarer Republik aber vor allem von Krisen, politischen Zerwürfnissen, der Suche nach und das Scheitern an einem neuen, gültigen Werte- und Ordnungssystem geprägt. Knapp über vierzehn Jahre ist die Republik auf den europäischen Landkarten zu finden, ihr geschichtlicher Verlauf lässt sich in drei Phasen strukturieren.

Die erste Phase dauerte von 1918 bis 1923/24⁶². Die Gesellschaft hatte unmittelbar nach Kriegsende mit den Nachwirkungen des verlorenen Krieges zu kämpfen. Die junge Demokratie demobilisierte Soldaten, musste die materiellen Bedürfnisse und den Lebensmittelbedarf einer verarmten, verwundeten und desillusionierten Gesellschaft sicherstellen und gleichzeitig immense Kriegsschulden begleichen. Blutige Auseinandersetzungen innerhalb der konkurrierenden innenpolitischen Lager und eine außenpolitische militärische Bedrohung seitens Westeuropas im rohstoffreichen Ruhrgebiet schwächten die Weimarer Republik zusätzlich, sodass es zu einer immer schneller von statten gehenden Geldentwertung kam, die 1923 in eine Hyperinflation mündete. „Die Inflation führte zu einer enormen Vermögensumschichtung, die den Strukturwandel einer im Umbruch befindlichen Gesellschaft radikal beschleunigte.“⁶³ Das Problem der Inflation versuchten die Zuständigen mit der Einführung einer sogenannten Rentenmark zu bewältigen. Dies gelang und markierte den Übergang zur zweiten Phase, die von 1924 bis 1929/30⁶⁴ währte, die „Goldenen Jahren“.

⁶⁰ Winkler, Heinrich August: Weimar. 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. 4., durchgesehene Aufl. München: C.H.Beck 2005, S. 11.

⁶¹ Ebda.

⁶² Vgl. Mai, S. 13ff.

⁶³ Ebda., S.36.

⁶⁴ Vgl. Ebda., S. 55ff.

Glänzende Jahre waren es aber nur dem äußeren Anschein nach. Die Stabilisierung der Wirtschaft und der Währung gelang – auf Kosten großer Teile der Gesellschaft. Der erfolgreichen Geldwertsanierung fiel vor allem der Mittel- und Arbeiterstand zum Opfer, nicht nur aufgrund der wirtschaftlich notwendigen industriellen Neuorientierung der Weimarer Republik. Erneute Verarmung, Arbeitslosigkeit und die Bedrohung eines sozialen Abstiegs war der Alltag vieler Menschen. Ein politischer Konsens über die Art und die Tragweite dieser Probleme existierte auf Führungsebene nicht. Die regierenden Politiker, an ihrer Spitze stand der monarchistisch gesinnte Reichspräsident Hindenburg, verabsäumten es, Antworten zu geben, Problemansätze zu entwickeln und ebneten damit den Weg für eine antisemitische Sündenbocktheorie der politischen Rechte.⁶⁵ In dieser Periode demokratischer Unsicherheit ereignete sich die Weltwirtschaftskrise von 1929. Das Finanz- und Wirtschaftswesen der USA erlitt im Oktober 1929 einen bis dato kaum vergleichbaren Systemkollaps. Diese Krise erreichte mit einer zeitlichen Verzögerung Europa und hatte aufgrund der kreditpolitischen Abhängigkeit Europas, welche ein Erbe des Ersten Weltkrieges war, erhebliche Auswirkungen auf die europäische Ökonomie.⁶⁶

Die letzte Phase der Weimarer Republik erstreckt sich von 1930 bis 1933.⁶⁷ An der nicht zustande kommenden Einigkeit über den politischen Weg aus der bzw. den Krisen, neben der Wirtschaftsmisere kam es zusätzlich zu einer nicht enden wollenden Staats- und Kulturkrise, zerbrach 1930 die bestehende Regierung und wurde in weiterer Folge von keiner regierungsfähigen Mehrheitskoalition ersetzt. Unter anderem stieg die schon vor der Wirtschaftskrise hohe Anzahl an Arbeitssuchenden bis 1932 auf sechs Millionen. Massenelend und kollektive Verunsicherung der Gesellschaft waren die Folge.⁶⁸ Anstelle gemeinsamer Lösungen prägte die politische Landschaft ideologisch aufgeladene Straßenkämpfe und eine bewusste Destabilisierung der Demokratie in Richtung diktatorischer Staatsführung. Neben der NSDAP verfolgte auch Hindenburg eine autoritäre Lösung für Deutschland. Als Reichspräsident hatte er laut der Weimarer Verfassung maßgebliche Verfügungsgewalt und verhinderte so mehrmals demokratische Lösungsansätze. Es entstand eine politische Pattstellung, und, wie oben schon erwähnt, konnten keine gültigen politischen Entscheidungen seitens der wechselnden Regierungen getroffen werden, da es dafür kaum mehr Mehrheit(en) im Parlament gab. Auch Hindenburgs angestrebte konstitutionelle Diktatur konnte aufgrund seiner Verfassungstreue nach zwei Reichstagswahlen⁶⁹ im Jahre 1932 nur mehr mit der mehrheitstragenden NSDAP

⁶⁵ Vgl. Leiß; Stadler, S. 14.

⁶⁶ Vgl. ebda., S. 15.

⁶⁷ Vgl. Mai, S. 90ff.

⁶⁸ Vgl. Leiß; Stadler, S. 15.

⁶⁹ Vgl. Mai, S. 133.

unter Adolf Hitler verwirklicht werden. Dieses Experiment ging man im Jänner 1933 ein. Was folgte, ist bekannt.

1.1.2. Neue Sachlichkeit

Als Neue Sachlichkeit wird die literarische Strömung ab Mitte der 1920er bis Anfang der 1930er in der Weimarer Republik bezeichnet.⁷⁰ Fleißers Dramen *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* entstanden zwischen 1924/26⁷¹ und 1929⁷² und werden der Gattung des kritischen Volksstücks zugeordnet. Das kritische Volksstück wiederum ist ein Drama der Neuen Sachlichkeit. Natürlich zählen die beiden Dramen nicht nur aufgrund ihrer Entstehungszeit zur Neuen Sachlichkeit – sie weisen inhaltlich und formal Merkmale des kritischen Volksstückes bzw. der literarischen Epoche auf. Eine genaue Betrachtung dieser Aspekte folgt in Kapitel II. 1.3.1. *Exkurs: Gattungszugehörigkeit Fegefeuer in Ingolstadt/Pioniere in Ingolstadt*.

Der Literaturwissenschaftler und Marieluise-Fleißer-Experte Rühle nennt die Neue Sachlichkeit die „Rückkehr der Dichter aus ihren literarischen Visionen in die Realität.“⁷³ Welche Realität(en) die Schriftsteller_innen vorfanden, ist bereits beschrieben worden. Wie sich unter anderem der zeithistorische Kontext in der Weimarer Republik auf ihr literarisches Schaffen auswirkte, folgt nun.

Nach Jahren des expressionistischen, dadaistischen oder futuristischen Schaffens, um nur drei der vielzähligen nebeneinander existierenden literarischen Strömungen vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg zu nennen, wurde eine Vereinfachung und Versachlichung, gepaart mit Nüchternheit, des literarischen Stils gefordert. Angelehnt an den Realismus und Naturalismus fühlten sich die Schriftsteller_innen der „Sache“, dem darzustellenden Objekt verpflichtet.⁷⁴ Die Neue Sachlichkeit ist aber nicht als reine Fortsetzung des Realismus oder Naturalismus zu verstehen:

⁷⁰ Vgl. Leiß; Stadler, S. 64ff.

⁷¹ Vgl. Rühle, Günther: Anmerkungen. *Pioniere in Ingolstadt*. In: Fleißer, Marieluise: *Gesammelte Werke. Erster Band*, S. 437f.

⁷² Vgl. ebda., S. 441.

⁷³ Vgl. Rühle, Günther: *Die neuen Grundlagen. Zur Einleitung*. In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. 1925 – 1933*. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin: Propyläen Verlag 1972, S. 9.

⁷⁴ Vgl. Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur. (1920-1933)*. Köln: Böhlau 2000 (= *Neue Sachlichkeit Bd. 1*), S. 38ff.

Die Erfassung der „sozialen Zustände der Gegenwart“ gilt als das zentrale Thema der neusachlichen und naturalistischen Literatur [...]. Dennoch bestehen [...] im Hinblick auf die Verarbeitung sozialer Themen gewichtige Differenzen zwischen den beiden Bewegungen [,] [...] indem der Naturalismus fast ausschließlich den vierten Stand thematisiert [...], die Protagonisten neusachlicher Literatur hingegen meist der Angestelltenschicht entstammen [...].⁷⁵

Die „sozialen Zustände“ bzw. die „soziokulturellen Verhältnisse und Rahmenbedingungen einer industrialisierten Massengesellschaft“⁷⁶ wurden anhand sozialer, entindividualisierter Typen in gesellschaftspolitischen und gesellschaftskritischen Sujets gezeigt. Und der Prototyp war der bzw. die Angestellte⁷⁷. Verzichtet wurde auf die Darstellung von Einzelschicksalen, der Fokus wurde auf das Kollektiv gelegt und die vormals auf introspektiven Beobachtungen beruhende Schreibweise wurde zugunsten einer, die sich auf äußerlich wahrnehmbare Beobachtungen fokussierte, ersetzt. Eine „inhaltlich-thematisch[e] [und] stilistisch-formal[e] [...] Ernüchterung“⁷⁸ der Literatur war das Ergebnis. Unter Ernüchterung wurde Nüchternheit, Einfachheit und Klarheit aller künstlerischen Bereiche verstanden. Bei der Wahl des literarischen Inhaltes achtete man auf Aktualität und so wurden in der Neuen Sachlichkeit technische, sportliche und bzw. oder ökonomische Gegebenheiten zum Textinhalt, aber auch Amerikanismus, die Neue Frau⁷⁹ und bzw. oder die Freizeit-, Revue- und Girl-Kultur wurden thematisiert.⁸⁰

Rühle mag wohl recht haben, dass sich die Schriftsteller_innen ab der Mitte der 1920er von utopischen, pathosschweren Inhalten verabschiedeten, zu widersprechen ist ihm jedoch in Bezug auf die formale Umsetzung neusachlicher Prinzipien. Formal visionär im Bereich der Dramenform(en) war unter anderem Bertholt Brecht. Zusammen mit Erwin Piscator schuf er zeitgemäßes Theater – allseits bekannt als episches Drama bzw. episches Theater.

Das Theater soll, so eine neusachliche Devise, primär nicht mehr „gefühlsmäßig auf den Zuschauer wirken, nicht mehr nur auf seine emotionale Bereitschaft spekulieren“, sondern „Aufklärung, Wissen, Erkenntnis“ vermitteln.⁸¹

Aufklärung, Wissen und Erkenntnis in realitätsnaher Nüchternheit fordert Piscator in *Das politische Theater*, publiziert 1929. Zu diesem Zeitpunkt existierte die berufliche Zusammen-

⁷⁵ Becker, S. 110.

⁷⁶ Ebda., S. 23.

⁷⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. In: Kracauer, Siegfried: Soziologie der Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Siegfried Kracauer Werke. Bd. I), S. 211ff.

⁷⁸ Becker, S. 40.

⁷⁹ Als sogenannte Neue Frau gilt die weibliche Erscheinungsform der Generation nach 1918. Stereotypisch beschrieben Zeitgenossen die Neue Frau als modern, aufgeschlossen, unabhängig und selbstständig. Die wesentlichen Charakterzüge der Neuen Frau sind aber ihre Emanzipation von reaktionärem, religiös geprägtem Gedankengut, ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit, die nicht immer freiwillig von ihr eingegangen wurde, und ihr politisches Wahlrecht. [Vgl. Leiß; Stadler, S. 23f.]

⁸⁰ Vgl. Becker, S. 14ff.

⁸¹ Ebda., S. 126.

arbeit zwischen dem Regisseur Piscator und dem Dramaturgen bzw. Dramatiker Brecht nicht mehr. Rühle nennt den künstlerischen Kreis in Berlin rund um den deutschen Regisseur Piscator-Kollektiv⁸², Brecht gehörte ihm ab 1925/26⁸³ an. Um 1925 war Berlin das gesellschaftspolitische und künstlerische Zentrum der Weimarer Republik und zog fast alle kreativen Köpfe des Landes in seinen Bann. So gesellten sich zu Alfred Döblin, Ferdinand Bruckner, Kurt Tucholsky oder etwa Walter Mehring unter anderem die Dramatiker_innen Carl Zuckmayer, Ödön von Horváth, Ernst Toller und Marieluise Fleißer.⁸⁴ Nicht alle aber gehörten dem Kollektiv an, das nach Rühle ein gemeinsames Credo verfolgte:

Theaterarbeit [und demnach auch "Theatertextarbeit"] wird als Arbeit für die Gesellschaft, als gesellschaftliche Arbeit definiert. [...] Das Ziel war nicht Kunst, sondern Darstellung der Zeitprobleme.⁸⁵

Das Zitat veranschaulicht gut den klaren Abgrenzungswillen des politisch links zu verortenden Künstler_innenkollektivs gegenüber der bürgerlichen Kunst, deren Adressat_innen sie für den Ersten Weltkrieg, für die gesellschaftspolitischen Krisen und den Stillstand auf höherer politischer Ebene in der Weimarer Republik verantwortlich machten. Die Darstellung der politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Zeitprobleme war oberste Priorität der Neuen Sachlichkeit. Man war sich aber auch einig, dass „[...] das neue Drama ohne Mithilfe der Wissenschaft nicht auskomme.“⁸⁶ *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* ist dafür das Beispiel. Brecht bediente sich wissenschaftlicher, gesellschaftsökonomischer Analysen, um die „Darlegung der kapitalistischen Praxis auf den Warenmärkten“⁸⁷ dramatisch zu verwirklichen. Poetisches Motiv des Dramas ist eine Frau, die durch ihre innerhalb der Handlung erlangte Erkenntnis, im weiteren Sinne Entwicklung, das nicht gottgegebene Schicksal einer ganzen Gesellschaft zu verändern versucht. Daraus folgt, dass

vom Drama neuen Typs [...] Information, Aufdeckung der Hintergründe einer Handlung, Durchsichtigmachen der Interessen, Überblick über die gesellschaftliche Situation, in der die gezeigten Menschen handeln, Ausdehnung des Zeit- und Raumbegriffs, Einführung des Kommentars, Aufklärung und Anleitung zu neuem Handeln [...] ⁸⁸

verlangt wurde. Die zitierten Punkte sind selbstverständlich nicht in allen Dramenformen der Neuen Sachlichkeit wiederzufinden. Neben dem kritischen Volksstück waren das politische Zeit- oder Milieustück, die Komödie und die Revue typische dramatische Formen der Neuen Sachlichkeit.⁸⁹ Die Dramatiker_innen mussten sich bei all ihrer Kritik am System

⁸² Vgl. Rühle: Die neuen Grundlagen, S. 24.

⁸³ Vgl. ebda.

⁸⁴ Vgl. ebda., S. 15.

⁸⁵ Ebda., S. 21.

⁸⁶ Ebda., S. 29.

⁸⁷ Ebda., S. 30.

⁸⁸ Ebda., S. 23.

⁸⁹ Vgl. ebda., S. 9ff.

selbst auch Kritik gefallen lassen. So bezeichnete Walter Benjamin sie als „linke Melancholiker“⁹⁰ und Bernhard Diebold hielt ihnen in seinem Aufsatz *Kritische Rhapsodie* von 1928 vor, die eigenen Forderungen nicht ganz umzusetzen.⁹¹ Sabina Becker formuliert es wie folgt:

[...] jene Massenwirkung, die die Neue Sachlichkeit über die Funktionalisierung von Literatur zu erlangen suchte, sieht er [Diebold] [...] durch Dramen kaum umgesetzt. Statt des „Volk[es]“ erreichen Dramatiker wie Brecht [...] lediglich eine „Clique“.⁹²

Es wurde für über und für die Masse geschrieben, diese damit aber nicht erreicht, so der Vorwurf. Zu leugnen ist aber nicht, dass retrospektiv das Drama, neben der Reportage, die literarische Ausdruckform der Neuen Sachlichkeit ist.⁹³

1.2. Literaturhistorische Vorläufer des kritischen Volksstücks

„Das „Volksstück“ und analog dazu das „Volks theater“ sind laut gängiger Definition Text- bzw. Theaterformen „vom Volk, fürs Volk, über das Volk [...]“⁹⁴, Martin Buchwaldts Versuch die Dramenform *Volksstück* zu definieren. Es gilt als schwierig, die Gattung Volksstück nach literaturwissenschaftlichen Kriterien exakt zu bestimmen. Innerhalb der Sekundärliteratur lässt sich keine klare Gattungsdefinition finden. Vielmehr ist immer wieder von einem Versuch, von einer Annäherung an das Phänomen *Volksstück* die Rede. Auch Buchwaldts Definition ist so zu verstehen.

Zur Gattung Volksstück zählen „das Stegreifspiel, die satirisch-komische Posse, [der] (bäuerliche[...]) Schwank, das Lebens-, Charakter- und Genrebild und das moderne sozial-kritische Volksstück“⁹⁵. Seinen nicht ganz unumstrittenen Ursprung hat das Volksstück im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Wiener Haupt- und Staatsaktionen-Bearbeitung des Schauspielers und Theaterpächters Joseph Anton Stranitzky. Stranitzkys Interpretation der karnevalesk-bäuerlichen Figur Hanswurst fiel in eine Phase des Theaterbetriebes, in der sich die Praxis des Schauspiels auf diversen Wanderbühnen zugunsten einer feststehenden Bühne

⁹⁰ Rühle: Die neuen Grundlagen, S. 27.

⁹¹ Vgl. Becker, S. 260ff.

⁹² Ebda., S. 266.

⁹³ Vgl. Leiß; Stadler, S. 64ff.

⁹⁴ Buchwaldt, Martin: Von der Demaskierung des Bewusstseins zum Sprachproblemstellungskommando. Das Volksstück: Horváth – Kroetz – Schwab. In: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Benedikt Descouviere [u.a.]. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006, S. 95.

⁹⁵ Gassen, Gabrielle; Schapner, Michael: Volksstück. In: Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen. Mannheim: GEO Gruner+Jahr 2008 (= GEO. Themenlexikon. Pez-Z. Bd. 30), S. 1291.

in zentralstädtischen Theaterhäusern wandelte.⁹⁶ Einhundert Jahre später – in Wien haben sich inzwischen zwei Theaterformen etabliert, das elitäre Hoftheater und das trivial-unterhaltende Vorstadttheater – sind es vor allem Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy, die Form und Inhalt der Gattung prägen. Ihnen gelang es, in ihren Volksstücken eine Verbindung zwischen Realismus, Sprachwitz, Satire, Zeit- bzw. Gesellschaftskritik mit Sentiment, Skurrilem und Fantastischem zu schaffen. Bei ihrer literarischen Bearbeitung der volksnahen Theatertradition sind Sprache und Hauptprotagonist(en) die zwei wichtigsten Aspekte. Volksnah ist die Sprache ihrer einzelnen Figuren, sie folgt dem Prinzip der Milieuzugehörigkeit, da diese aus dem Volk stammen.⁹⁷ Parallel dazu hatte in Berlin die Berliner Posse als eine Gattung des Volksstücks Hochkonjunktur. Ihre Vertreter schrieben für das Königstädtischer Theater, das aufgrund wettbewerbswidriger, königlicher Privilegien in ungleicher Konkurrenz mit dem Königlichen Theater stand. Als Vertreter der Gattung sind Julius von Voß oder etwa Louis Angely zu nennen.⁹⁸ Jahre später, Berlin nach 1850, prägten unter anderem David Kalisch, Richard Voß und Adolf L'Arronge das Volksstück deutscher Art. L'Arronges *Mein Leopold* (1876) galt zeitgenössisch als Musterbeispiel für das Volksstück, da der Schriftsteller den Versuch unternahm, eine sittlich motivierte Wahrheit volksnaher Stoffe mit ernsten Tendenzen zu kombinieren.⁹⁹

Eine Erneuerung in Anlehnung an die literarischen Konzepte von Raimund bzw. Nestroy und die Literarisierung der Gattung an sich nahm der österreichische Schriftsteller Ludwig Anzengruber vor. Der Schriftsteller und sein Volksstück *Das vierte Gebot*¹⁰⁰ (1878) nehmen „[z]wischen dem Ende des „alten“ Volksstücks und der Wiederbelebung der Gattung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“¹⁰¹ eine Sonderstellung ein – in zweierlei Weise, da trotz Anzengrubers genreweisender literarischer Arbeit das Volksstück nur als Randerscheinung des Kulturbetriebes wahrgenommen wurde.¹⁰² Erst Ludwig Thoma gelang innerhalb der sozialkritischen Volksstücktradition zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert der Brückenschlag. „Er knüpft an Nestroy und Anzengruber an und weist in Themen und Methoden auf Zuckmayer, Fleißer, Horváth und Kroetz voraus. [...] [Unter anderem] entlarvt [er] Moralbegriffe als Instrument der Herrschenden, mit deren Hilfe anderer unterdrückt werden.“¹⁰³ Insbesondere seine Bauerntragödie *Magdalena* (1912) ist in diesem Kontext anzuführen – sie

⁹⁶ Vgl. Aust, Hugo: Volkstheater-Praxis und Textpoetik im 18. Jahrhundert. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 50f.

⁹⁷ Vgl. Gassen; Schapner, S. 1291.

⁹⁸ Vgl. Aust, Hugo: Das Volksstück bis 1850. Volkstheater in Berlin. In: Volksstück, S. 157ff.

⁹⁹ Vgl. ebda., S. 221ff.

¹⁰⁰ Vgl. Aust, Hugo: Das Volksstück nach 1850. Ludwig Anzengruber. In: Volksstück, S. 205ff.

¹⁰¹ Haida, Peter: Das Volksstück um die Jahrhundertwende und bis zum 1. Weltkrieg. In: Volksstück, S. 233.

¹⁰² Vgl. ebda., S. 233.

¹⁰³ Ebda., S. 260.

gilt als Schlüsselstück in mehrfacher Hinsicht innerhalb der sozialkritischen Volksstücktradition:¹⁰⁴

Der Titel des Stücks *Magdalena* weckt Assoziationen an die biblische Sünderin; literarisch steht es in der Tradition von Lessings *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, Schillers *Kabale und Liebe* und Hebbels *Maria Magdalena*, also des bürgerlichen Trauerspiels. Fast immer handelt es sich um das Motiv des „gefallenen“, ent- oder verführten Mädchens und dessen mehr oder minder hilflosen Vater. Zu diesem Erbe gesellen sich Einflüsse Anzengruber [...] und des Naturalismus, durch den das Bauernstück einen Zuwachs an realistischer Fundierung und Genauigkeit in der Zeichnung von Milieu und Charaktere erlangte.¹⁰⁵

Das Zitat unterstreicht nochmals Anzengrubers Sonderstellung, die es Thomas Texte ermöglichen, als Vorläufer des *kritischen Volksstücks* zu gelten. Neben *Magdalena* ist in diesem Kontext auch Josef Ruederers *Die Fahnenweihe* (1896) zu nennen. Früher entstanden, beinhaltet es eine schonungs- und illusionslose Sicht auf gesellschaftliche Missstände und Überformungen. Weiter denunziert Ruederer in seinem Drama den gesellschaftlichen Missbrauch und versucht die Interessen dahinter aufzuzeigen. Wie Anzengruber blieben Thoma und Ruederer um die Jahrhundertwende richtungsweisende Ausnahmen, das Volksstück als literarische Randerscheinung verschwand mit dem Untergang der deutschsprachigen Monarchien und den sich daraus konstituierenden Republikgründungen. Einzig das Schauspiel *Die Wupper* (1909) von Else Lasker-Schüler ist eine Ausnahme. Das Drama, das erst zehn Jahre nach seiner Entstehung Uraufführung feierte, verfügt über ein Figurenrepertoire, das unzählige typische Vertreter_innen der einzelnen Stände widerspiegelt. So sind Dienstmädchen, Fabrikanten, Herumtreiber und Herren der Gesellschaft gleichermaßen Teil der Handlung. Ihre soziale Zugehörigkeit findet auch auf der Sprachebene des Dramas ihren Ausdruck. Formaler und inhaltlicher Mittelpunkt des in Einzelteilen strukturierten Fünfakters ist der dritte Akt, welcher den Jahrmarkt als Handlungsschauplatz hat. Diese Jahrmarktszenerie wird mittels einer leitmotivischen Melodie (*Oh, du lieber Augustin*) in eine pessimistische Grundstimmung getaucht. Obwohl die sozialkritische Tendenz *Der Wupper* allerdings mit einer poetischen Überformung im Stile des Expressionismus überlagert wird.¹⁰⁶

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass

[das] Volksstück bis zum Ende des 19. Jahrhunderts [...] [e]in klar formuliertes Thema, eine durchgängige Fabel mit Exposition, Höhepunkt und eindeutige Lösung, eine Aufteilung der Figuren in eindeutige Gegenspielerpositionen, die ausgeprägte Konstruktion hin auf Zielpunkten sowie die gleichmäßige Untergliederung in Akten [...]¹⁰⁷

¹⁰⁴ Vgl. Haida: Das Volksstück um die Jahrhundertwende und bis zum 1. Weltkrieg, S. 260ff.

¹⁰⁵ Ebda., S. 262.

¹⁰⁶ Vgl. ebda., S. 263ff.

¹⁰⁷ Buchwaldt. S. 99.

besaß. Musik ist ein motiv- und handlungstragendes Element des Volksstücks und die nicht standardisierte Sprache respektive der Dialekt ist Bühnensprache. Ein weiteres Kennzeichen des Volksstücks um 1900 ist, dass es „seine Themen aus den Leben der unteren Volksschichten“¹⁰⁸ bezieht.

1.3. Inhalt und Form des kritischen Volksstücks

Carl Zuckmayers Lustspiel *Der fröhliche Weinberg* (1925) wird in der Literaturwissenschaft „als Beginn eines neuen Dramas nach dem Expressionismus angesehen“¹⁰⁹ – es markiert den „Übergang [...] zur Neuen Sachlichkeit [...]“¹¹⁰. Als allgemeine Tendenz der dramatischen Texte am Beginn der zweiten Hälfte der Weimarer Republik ist eine Abwendung vom expressionistischen Drama, ein Experimentieren mit tragisch-komischen Elementen und eine Hinwendung zur Komödie zu erkennen. Die Destruktion der expressionistischen Utopie wird in den dramatischen Texten verfolgt.¹¹¹ Rühle spricht von der Notwendigkeit eines neuen Dramentypus, der sich formal und inhaltlich von seinen Vorläufern zu unterscheiden weiß. Radikale Erneuerung ist das Schlagwort der Zeit.

Diesem Erneuerungsgedanke fühlte sich besonders ein „süddeutsche[s] Autorenquartett“¹¹², Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht, Ödön von Horváth und der oben schon erwähnte Zuckmayer, verpflichtet.

[I]n der Zeit zwischen 1925, als Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg* erfolgreich uraufgeführt wurde, und 1940, dem Entstehungsjahr von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, [ging] [...] höchst innovativ, [...] formal wie auch thematisch [, eine Erneuerung der Gattung Volksstück vonstatten].¹¹³

Eingeleitet wird diese Erneuerung von Georg Kaisers *Nebeneinander*. Das Drama wird von Kaiser selbst als Volksstück bezeichnet, der Untertitel beinhaltet zusätzlich einen klaren Verweis für seine Aktualität – das Jahr 1923¹¹⁴ wird explizit genannt. Rühle formuliert in der

¹⁰⁸ Kässens, Wend; Töteberg, Michael: Zeit und Werk. In: Marieluise Fleißer. Hrsg. von Wend Kässens und Michael Töteberg. München: DTV 1979 (= Dramatiker des Welttheaters. Bd. 6873), S. 41f.

¹⁰⁹ Haida, Peter: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Carl Zuckmayer. In: Volksstück, S. 279.

¹¹⁰ Bobinac, Marijan: Zerstörung, Neubelebung, Fortsetzung. Zum deutschsprachigen Volksstück um 1930. In: Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herberl Rosendorf zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Eduard Bialek und Jacek Rzeszutnik. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT 2004, S. 179.

¹¹¹ Vgl. Hain, Jürgen: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Volksstück und moderne Dramatik. In: Volksstück, S. 274f.

¹¹² Bobinac. S. 174.

¹¹³ Ebda.

¹¹⁴ Vgl. ZVAB Suchergebnisse. Nr. 1 Georg Kaiser *Nebeneinander*. Abbildung des Erstausgabecovers. Online: URL: <http://www.zvab.com/refreshSearchPreferences.do?itemId=163571381> [Stand: 06. Juli 2011].

Einleitung in der von ihm herausgegebenen Reihe *Theater und Zeit*, dass in Kaisers Drama eine nach inhaltlichen Aspekten bestehende Parallele zwischen dem für die Weimarer Republik typischen Zeitstück und dem Volksstück zu beobachten ist.¹¹⁵ Aber ein Volksstück kritischer Art, wie es Fleißer und Horváth verfassten, ist *Nebeneinander* nicht. Dagegen spricht etwa die formale Gliederung in fünf Akte und die vorhandenen expressionistischen Elemente. Auch das im Text präsente Motiv der Opferung des Einzelnen für die Allgemeinheit, das bei Horváth und Brecht vorhanden ist, und das dem bürgerlichen Trauerspiel entnommene Motiv der Vater-Tochter-Beziehung¹¹⁶, das in Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* zu finden ist, zeugen nicht davon.¹¹⁷ Es steht dennoch außer Frage, dass *Nebeneinander* den Untertitel *Volksstück* rechtmäßig trägt. Hugo Aust dazu:

Wenn unter „Volk“ nicht nur die Kategorie der Zahl (alle, die meisten), des Standes (niedere Klassen) oder die Politik (Landeskinder) zu verstehen ist, sondern auch eine Kategorie der Situation (Jahrmarkt, Fest), so beginnt Georg Kaisers einziges sich so nennendes „Volksstück“ *Nebeneinander* mit einer solchen Volksszene [...].¹¹⁸

Aust formuliert anhand der formalen und inhaltlichen Analyse von *Nebeneinander* indirekt die Merkmale des kritischen Volksstücks. Unter *Volk* versteht er die anzahlmäßige Mehrheit einer Gesellschaft, die einer sogenannten niederen Klasse zuzuordnen ist. Als Handlungsort nennt er die Peripherie bzw. die Provinz und der Jahrmarkt bzw. das Fest stellt für ihn eine der möglichen Handlungssituationen dar. Diese Definition von Volk, von Handlungsort und von Handlungssituation lässt sich zum Beispiel in *Kasimir und Karoline*¹¹⁹, *Geschichten aus dem Wiener Wald*¹²⁰ und *Pioniere in Ingolstadt*¹²¹ wiederfinden.

Prinzipiell umfasst die Erneuerung der Gattung¹²² nach neusachlichen Kriterien eine inhaltliche und formale Demontage tradierter Volksstückformen.

Die veränderte soziale Lage der unteren Gesellschaftsschichten, die Krise der Demokratie, der politische Aufschwung aggressiver, massentauglicher und masseneinnehmender Ideologien und der Kampf zwischen dem Individuum und der Gesellschaft – kurz, die Thematisierung gesellschaftspolitischer Veränderungen innerhalb der Weimarer Republik ist bevorzugter

¹¹⁵ Vgl. Rühle: Die neuen Grundlagen, S. 11f.

¹¹⁶ Vgl. Aust, Hugo: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Georg Kaiser: „Nebeneinander“. In: Volksstück, S. 278.

¹¹⁷ Vgl. Bobinac, S. 173ff.

¹¹⁸ Aust, Hugo: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Georg Kaiser: „Nebeneinander“, S. 276.

¹¹⁹ Vgl. Horváth, Ödön: Kasimir und Karoline. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter der Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Gesammelte Werke. Bd. 5).

¹²⁰ Vgl. Horváth, Ödön: Geschichten aus dem Wienerwald. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter der Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Gesammelte Werke. Bd. 4).

¹²¹ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928.

¹²² Vgl. Bobinac, S. 186.

Inhalt der Volksstücke der vier im oberen Absatz genannten Schriftsteller_innen. Die gesellschaftliche Krise, die auch eine künstlerische Krise des bürgerlichen Theaters bzw. Dramas ist, wird durch die Erneuerung der Gattung Volksstück auf literarischer Ebene evident. Daraus folgt, dass die Figuren im kritischen Volksstück neuen sozialen und politischen Verhältnissen gegenüberstehen, denen sie aufgrund ihres Festhaltens an sinnfrei gewordenen Werten und zweckverfehlenden hierarchischen Strukturen nicht gewachsen sind. Orientierungslosigkeit, aber auch eine sogenannte Vereinzelung des modernen Menschen kommt zum Vorschein. Gesellschaftliche und politische Tendenzen kennzeichnen das kritische Volksstück inhaltlich.

Ein weiterer Grundzug des kritischen Volksstücks ist die Wortskepsis. Figuren sprechen nicht nur aneinander vorbei, sondern sind kaum in der Lage, sich der Sprache sinngemäß und zusammenhängend zu bedienen. Diese sprachliche Ohnmacht entspricht der schon skizzierten physischen und sozialen Verfassung der Figuren. Sprachlosigkeit tritt ein – der Zusammenbruch bzw. der Zerfall von individuellen und kollektiven Beziehungen wird offenbart.¹²³

Die Demontage tradierter Volksstücktraditionen zieht auch eine Skepsis gegenüber einer schlichten Mimesis und eine textstrukturelle Zerlegung der Akte auf viele, kleine Szenen mit weder einem eindeutigen Anfang noch einem klaren Ende nach sich. Außerdem ist keine durchkonstruierte Fabel nach altem Vorbild im kritischen Volksstück wahrzunehmen, die inhaltliche Einheit wird ausschließlich durch die Kontinuität der wiederkehrenden Hauptfiguren und Motive erlangt.

So gilt „[a]ls Volksstück [...] nunmehr die unbeschönigende, entlarvende Darstellung der alltäglichen, modernen, geschlossenen Gesellschaft (unter besonderer Berücksichtigung ihrer schwachen Exponenten) auf ästhetisch hohem Niveau.“¹²⁴ Das Ergebnis der Erneuerung und Episierung der Gattung Volksstück ist ein neues, sich dem rein unterhaltenden Konsum versagendes und analytisches Volksstück mit neorealistischem Gestaltungsprinzip, mit einer bzw. einem entindividualisierten Heldin bzw. Helden, mit einer kritischen Auseinandersetzung mit Sprache, mit einer literarischen Bearbeitung von Alltagssujets und mit einer Verweigerung einer Katharsis.¹²⁵ Fleißer, Brecht, Horváth und Zuckmayer (mit Einschrän-

¹²³ Vgl. Bobinac, S. 186. [Sowie] vgl. Schröder, Jürgen: Auf der Suche nach dem Volk. In: Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Hrsg. von Ursula Hassel und Herbert Hersmann. Tübingen: Stauffenburg 1992, S.77.

¹²⁴ Aust, Hugo: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Marieluise Fleißer. In: Volksstück, S. 283.

¹²⁵ Vgl. ebda. [Sowie] vgl. Bobinac, S. 186.

kung)¹²⁶ haben nachhaltig Einfluss auf die Volksstücktradition ab 1960 – zu der Wolfgang Bauer, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Felix Mitterer, Werner Schwab, Martin Sperr und Peter Turrini gezählt werden.¹²⁷

1.3.1. Exkurs: Gattungszugehörigkeit *Fegefeuer in Ingolstadt*/*Pioniere in Ingolstadt*

Fegefeuer in Ingolstadt und *Pioniere in Ingolstadt* sind kritische Volksstücke. Dieses Kapitel ist aber keine reine Pro-forma-Übung einer Gattungszuordnung. Das legt der Umstand nahe, dass im Zuge des Fassungsvergleiches jeweils die erste Fassung von *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* als primäre Textgrundlage fixiert wurden und dass sich die literaturwissenschaftliche Forschung bei der Festlegung der beiden Dramen als kritische Volksstücke hauptsächlich auf die neueren Fassungen bezieht.

Die 1. FdF bzw. die 1. FdP sind nach dem neusachlichen Prinzip entstanden, zeitrelevante Dramatik, die sich gegenüber literarischen Kriterien vergangener (expressionistischer) Schreibgrundsätze abgrenzt, zu schaffen. Nachfolgendes zeigt aber, dass die jeweils ersten Fassungen der beiden Dramen keine einwandfreien kritischen Volksstücke sind. Die 2. FdF hingegen kann als ein Musterbeispiel eines kritischen Volksstückes deklariert werden – bei der 3. FdP verhält es sich ähnlich.

Die 1. FdF entstand unter expressionistischem Einfluss – allein das formale Erscheinungsbild spricht dafür. Das Drama ist, wie bereits erwähnt, in vier Akte gegliedert und widerstrebt somit dem volkskritischen Prinzip der radikalen Erneuerung auf formaler Ebene. Außerdem findet innerhalb der Akte kein Wechsel des Handlungsortes statt, welcher die nach formalen und inhaltlichen Belangen Einheit schaffende Struktur angreifen könnte. Eine textstrukturelle Zerlegung in viele, kleine Szenen lässt sich hingegen in der 1. FdP wiederfinden. Die Reihenfolge der Bilder wirkt nicht austauschbar, es lässt sich aber im volkskritischen Sinne nicht immer ein Szenen- bzw. Bildanfang oder ein Szenen- bzw. Bildende feststellen.

Auf der Ebene des Inhaltes wird in der 1. FdF eine durchgehende Fabel erzählt – die ungewollte Schwangerschaft eines Mädchens und ihre Folgen innerhalb einer Clique und

¹²⁶ Rühle formuliert die These, dass Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg* als Vorläufer von Horváths Volksstücke angesehen werden kann, da es *nur* eine alte Form der Komödie in Kombination mit politischem Stoff sei. [Vgl. Rühle: Die neuen Grundlagen, S. 10f. [Sowie] vgl. Hain, S. 274f.]

¹²⁷ Vgl. Gassen; Schapner, S. 1291.

innerhalb einer urbanen Gesellschaft, in der die Clique bzw. die Jugendlichen aufgewachsen sind und leben. Das Fehlen einer durchgehenden Fabel ist in der 1. FdP erkennbar. Der Einzug am Anfang und der durch den Titel des Bildes (*Fertige Brücke*) suggerierte Auszug der Pioniere aus der Stadt am Ende des Dramas sowie der damit verbundene Brückenbau über die Donau bilden die Möglichkeit einer inhaltlichen Einheit. Das Potpourri an Geschichten und Schicksalen aber wirkt nur durch die leicht überschaubare Menge an Figuren zusammenhängend. In der 1. FdP gibt es demnach keine sogenannten Hauptpersonen oder einen Haupthandlungsstrang.

Zeitliche Handlungssprünge, die einem traditionsverweigernden Gestaltungsprinzip entsprechen würden, sind nur zwischen, aber nicht innerhalb der Akte der 1. FdF vorhanden. Fast jeder Auftritt schließt an den vorangegangenen an. Die Notwendigkeit eines neuen Auftritts ergibt sich nach klassischer Vorgehensweise – dann, wenn eine Figur auftritt, selten durch ihren Abgang. Am Ende des 7. bzw. am Beginn des 8. Auftritts im zweiten Akt ist letzteres der Fall. Im Gegensatz dazu werden die Bilder der 1. FdP nicht mittels eines Auftritts oder eines Abganges einer Figur bzw. mehrere Figuren begonnen oder geschlossen. Zeitliche Sprünge zwischen den Bildern bzw. innerhalb der Bilder sowie räumliche Sprünge zwischen den Bildern bestehen in der 1. FdP. Im 3. Bild beispielsweise ist ein zeitlicher Sprung zwischen den Auftritten des Paares Alma und Langes Laster und des Paares Berta und Korl in der Regieanweisung markiert: „Etwas später.“¹²⁸ – oder etwa innerhalb des 7. Bildes, nach dem Abgang von Korl und Schwacher Max und ihrer Wiederkehr nach dem Auftritt von Alma und Bibrich. Ein Wechsel des Handlungsortes ist im 6. Bild der 1. FdP zu beobachten. Da heißt es im Bildtitel: „Kaserne. Später ein Damm.“¹²⁹

Die nach Aust festgelegten Kategorien eines Volkes im kritischen Volksstück (Zahl, Stand, Politik und Situation) sind in den ersten Fassungen von *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pionier in Ingolstadt* wiederzufinden.

Die Hauptprotagonisten der 1. FdF sind Jugendliche aus einem bildungsnahen Milieu. Ob sie aufgrund ihrer Eltern der sogenannten anzahlmäßigen Mehrheit der Gesellschaft angehören, ist infolge einer nicht detaillierten Berufszuordnung ihrer Eltern nicht genau bestimmbar. Die Lebensumstände der drei Geschwister und ihrer Freunde Hermine und Pepe wirken, oberflächlich betrachtet, nicht ärmlich, aus reichen Verhältnissen stammen sie jedoch auch nicht. Roelle hingegen könnte in einem bescheideneren Haushalt aufgewachsen sein. Zweifelsohne sind die Figuren sogenannte Landeskinder, da der Handlungsort Ingolstadt in der bayrischen

¹²⁸ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 14.

¹²⁹ Ebda., S. 26.

Provinz liegt. Und die für ein kritisches Volksstück so charakterisierende Handlungssituation des Festes ist ebenfalls gegeben. Allerdings befinden sich die Figuren im zweiten Akt nicht direkt im Hauptgeschehen einer Dult, sondern am Rande dieser, abseits. In der betreffenden Regieanweisung steht: „Seitenplatz einer Dult, hinter einem Zigeunerwagen.“¹³⁰

1925 übten 4,6 Prozent der Bevölkerung der Weimarer Republik einen Beruf in der Verwaltung, im Heerwesen oder bei der Kirche aus und circa 2,3 Prozent galten als Freiberufler_innen bzw. waren im häuslichen Dienst angestellt.¹³¹ Demnach ist es nicht korrekt, die Pioniere und die Dienstmädchen in *Pioniere in Ingolstadt* anhand ihrer Berufszugehörigkeit zur gesellschaftlichen Masse zu zählen – auch wenn an anderer Stelle in dieser Arbeit behauptet wird, dass weibliche Angestellte die geschlechtsspezifische Masse der Weimarer Bevölkerung darstellten (im Wesentlichen handelt es sich dabei um Angestellte im Bürowesen). Es ist aber nicht falsch, Benke und seinen Sohn Fabian sowie evtl. Bibrich zum Kleinbürgertum zu zählen und sie somit als einen Teil der gesellschaftlichen Masse anzusehen. Ferner zählt das Kleinbürgertum zur niederen Klasse, was aber im gegebenen Fall anzuzweifeln ist. Benke und sein Sohn werden als Angehörige der Patrizier dargestellt – dafür spricht das eigene Geschäft, ihre Bildung (etwa Fabians Tanzkenntnisse), ihr Besitz (Haus) und seine Annehmlichkeiten (Hausangestellte) sowie ihre Möglichkeiten, alles ohne größere Entbehrungen zu erweitern. Wenn unter niederer Klasse ein niedriger Bildungsstand und prekäre Wohnverhältnisse verstanden werden, gehören die Pioniere und die Dienstmädchen dieser Klasse an. Erneut sind die Protagonist_innen des Dramas von Fleißer Landeskinder, denn der Handlungsort ist wie in der 1. FdF die bayrische Provinzstadt Ingolstadt. In diese ziehen die Pioniere durch das Stadttor ein – die 1. FdP beginnt demnach mit einer Volksszene, einem Fest, das zu Ehren des Militärs veranstaltet wird. Ein weiterer Schauplatz des Festes ist der Handlungsort des 3. Bildes – das Bierzelt.

In *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* werden gesellschaftspolitische Veränderungen der Weimarer Republik mittels Alltagssujets thematisiert.

Die Darstellung von Zeitproblemen nach neusachlichem Credo beginnt für Fleißer mit dem Versuch, in ihren Texten den weiblichen Part ihrer Generation, einen veränderten Frauentypus, die Neue Frau, zu beschreiben. Dieser weibliche Lebensentwurf ist in der 1. FdF am stärksten in der Figur Olga wiederzufinden. Ihre sexuelle Neugier wird von den heranwachsenden Männern ausgenutzt und bleibt nicht ohne Folgen, an denen sie zu zerbrechen droht.

¹³⁰ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 122.

¹³¹ Vgl. Hartmann, Peter Claus: *Bayerns Weg in die Gegenwart. Vom Stammesherzogtum zum Freistaat heute*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1989, S. 464.

Alma ist die Neue Frau der 1. FdP – „Und ich geh nach Berlin. Und ich will das Leben, wo es mich herumschmeißt und packt.“¹³² Diese Sätze stammen aus der 3. FdP und verdeutlichen die in der ersten Fassung weniger stark ausgeprägten Züge des neuen Frauentypus an Alma. Berlin – Synonym für ein sogenanntes modernes Leben ohne konventionelle Schranken in urbanem Umfeld. Die Realität sah wohl anders aus, wie Irmgard Keuns *Kunstseidenes Mädchen*¹³³ und Erich Kästners *Fabian*¹³⁴ erahnen lassen. Das Streben der beiden Figuren, Olga und Alma, nach emotionaler und materieller Unabhängigkeit in einer patriarchal geprägten Gesellschaft lässt sie schlussendlich stigmatisiert als gefallenes Mädchen bzw. junge Frauen zurück. Sie schaffen es nicht, eine neue Weiblichkeit zu leben und fügen sich dem vorherrschenden Gesellschaftssystem. Die veränderte Weimarer Gesellschaft wird in den dramatischen Texten aber nicht nur anhand von Frauenfiguren sichtbar. Als weitere Systemverlierer können zum Beispiel die Figuren Korl, Fabian und Roelle angesehen werden. Ein weiterer Aspekt gesellschaftspolitischer Veränderungen, der allerdings nur in der 1. FdP zum Tragen kommt, ist die neue gesellschaftliche Situation in Ingolstadt. Die Pioniere bzw. das Militär, das vormals als der strukturierende Teil der Ingolstädter Gesellschaft gegolten hat, wird aufgrund der durch den Versailler-Vertrag erzwungenen Auflösung der Garnison in Ingolstadt als fremd wahrgenommen. Bedingt durch den Männermangel nach dem Ersten Weltkrieg werden sie zusätzlich als (männliche) Konkurrenz angesehen und stören das neu entstandene Gefüge der Stadt.

Die Krise der Demokratie wird in der 1. FdP anhand der Pioniere am besten sichtbar. Ihre Krise ist es, dass sie durch die (gezwungene) Demokratisierung Deutschlands bzw. durch die Entmilitarisierung der Gesellschaft nach 1918 mit fast hundertprozentiger Sicherheit nicht in weitere Kriege ziehen werden, sondern dass zum Beispiel das Bauen von Brücken fortan ihren Alltag bestimmen wird. Ihre gesellschaftliche Funktion ist im Begriff sich zu verwandeln – weniger Prestige ist das aus ihrer Sicht resultierende, ernüchternde Ergebnis. Wenn Demokratie nicht ausschließlich als gesellschaftsstrukturierendes, politisches System verstanden wird, sondern auch als System, das Einzelnen ermöglicht, Freiheiten zu genießen, dann wird die Krise der Demokratie in der 1. FdF anhand der Rebellion einzelner Cliquenmitglieder gegen die religiös motivierte und institutionalisierte Realität sichtbar.

Der Kampf zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, der wiederum stark mit der Krise der Demokratie zusammenhängt, ist der letzte Punkt der gesellschaftspolitischen Veränderun-

¹³² Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 171.

¹³³ Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. Nach dem Erstdruck von 1932, mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arend und Ariane Martin. Berlin: Claassen 2005.

¹³⁴ Kästner, Erich: Fabian. In: Kästner, Erich: Möblierte Herren. Romane I. Hrsg. von Beate Pinkerneil. München, Wien: Hanser 1998 (= Erich Kästner. Werke. Bd. III), S. 7ff.

gen, die sich in den beiden Texten widerspiegeln. Allgemein betrachtet, kämpft in der 1. FdF das Individuum Jugendlicher gegen die Gesellschaft. Im Detail sind es Roelle und Olga, die getrennt sowie gemeinsam gegen ihre Clique sowie gegen die Gesellschaft exklusive bzw. inklusive der (anderen) Jugendlichen kämpfen. In der 1. FdP gestaltet sich dieser Kampf wie folgt: der Pionier als Individuum rivalisiert mit der Stadt bzw. mit den Bürgern sowie mit seinen Vorgesetzten und das Dienstmädchen rebellierte gegen ihren bürgerlichen Herrn sowie gegen die Pioniere.

Die für das kritische Volksstück typische sprachliche Ohnmacht der Figuren ist auch in Fleißers Dramen zu konstatieren. Eine Stelle im ersten Dialog der Figuren Berta und Korl kann als Beispiel für ein Aneinander-vorbei-Sprechen angeführt werden:

Korl: (schupst sie) Hast einen Namen auch?
Berta: Eine Berta bin ich worden.
Korl: Berta.
Berta: Hast schon eine gehabt?
Korl: Pfeilgrad nein. (wundert sich selbst)
Berta: Das wäre mir nicht recht.¹³⁵

Berta spricht von einem anderen Mädchen, mit dem Korl in derselben Situation, wie sie mit ihm in dieser Szene ist, gewesen sein könnte, und Korl meint ein anderes Mädchen namens Berta, das er verführt haben könnte.

Ein Beispiel für die Unfähigkeit der Figuren, Sprache sinngemäß zu verwenden, ist in der 1. FdF im 9. Auftritt des ersten Aktes in folgenden Zeilen wiederzufinden:

Olga: Aber mit dem Pepe ziehst du noch herum, wenn der Gebetläuter schon längst daheim ist.
Hermine: Wo steht das aufgeschrieben, daß ich ihm ausweichen muß [...]?
Olga: Es ist nicht wegen mir.
Pepe: Gib still, du warst immer meine Gescheite.
Olga (schnell): Weil du ganz ein anderer worden bist.
Hermine: Der wird halt nicht mehr mögen.
Olga [...]: Dann rücke ich am Samstag die Verlobungsanzeige ein, bloß daß du es weißt. (Mit verschränkten Armen am Tisch lehnend.)
Pepe (sehr ruhig): Was meinst du, kriegt die Hermine einmal mit?
Olga: Ich muß jetzt schon stehen bleiben, ich muß warten, bis mich mein Pepe erkennt. [...]
Hermine: Mit dir hätte er sich was aufgetan. [...]
Das hast du von deiner Gescheitheit.
Pepe: Jetzt ist eben einmal nicht alles so worden, wie sie es sich eingebildet hat.¹³⁶

Der Unterhaltung ist eine Szene zwischen Olga und Roelle vorangegangen. In dieser wird auf Olgas Wunsch nach einer Hochzeit, als nachträgliche Legitimität ihrer Schwangerschaft,

¹³⁵ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 9.

¹³⁶ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 117f.

verwiesen, und Pepe antwortete ihr darauf mit den von ihr sinngemäß wiedergegebenen Worten: „Der hat gesagt, ich muß seine Gescheite sein.“¹³⁷ Mitunter mag das Beisein von Dritten in der oben zitierten Textstelle dafür verantwortlich sein, dass die Figuren es nicht schaffen, Dinge direkt anzusprechen. Allerdings gelingt es ihnen auch nicht in Szene, welche sie zu zweit bestreiten. Im längeren Zitat oben kommt Pepe mit seiner neuen Freundin, Hermine, in Olgas Elternhaus. Olga möchte in dieser Situation, Hermine vor Pepe warnen, schafft es aber nicht, dies klar zu formulieren. Auch ihren Wunsch nach einer gemeinsamen Lösung für ihre Schwangerschaft, die nicht unbedingt der Gang zu einer Engelmacherin ist, kann sie nicht zum Ausdruck bringen.

2. Provinz im kritischen Volksstück

Das Substantiv *Provinz* wurde aus dem lateinischen Wort *provincia* entlehnt. Dies bedeutet Geschäfts- und Herrschaftsbereich, spätlateinisch auch Gegend bzw. Bereich. Gegenwärtig wird *Provinz* als ein Landgebiet, meist ein Hinterland, bezeichnet, das als Pendant einer Hauptstadt bzw. einer Großstadt zu verstehen ist. *Provinz* kann aber auch eine Kleinstadt¹³⁸ sein. Die Begriffserweiterung fand in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg statt. *Provinz* bezeichnete ab diesem Zeitpunkt nicht nur mehr das Umland einer (Groß-)Stadt, sondern auch ihre kleinere Ausgabe.¹³⁹ Ferner wird *Provinz* ironisch als „[kulturell] rückständige Gegend“ verstanden.¹⁴⁰

2.1. Provinz im Spannungsfeld Urbanität und Provinzialität

Ingolstadt und seine literarisch fikionalisierte Variante werden in dieser Masterarbeit als provinzielle Kleinstadt gedacht. 1903 publizierte Georg Simmel *Die Großstädte und ihr Geistesleben*. In diesem Aufsatz formuliert Simmel das Charakteristikum der Großstadt – mitunter anhand einer abschnittweisen Gegenüberstellung von Groß- und Kleinstadt(-leben). Obwohl *Die Großstädte und ihr Geistesleben* vor der Entstehung der beiden Dramen Fleißers

¹³⁷ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 116.

¹³⁸ Vgl. Pfeifer, Wolfgang: *Provinz*. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Aufl. Erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, S. 1053.

¹³⁹ Vgl. Rühle: *Die neuen Grundlagen*, S. 14f.

¹⁴⁰ Vgl. *Provinz*. In: *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4. Aufl. Hrsg. von der Dudenreaktion. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 2007 (= Duden, Bd. 7), S. 635.

verfasst wurde und somit im engeren Sinne in keiner direkten zeithistorischen Beziehung mit ihnen steht, ist der Aufsatz im Kontext wesentlich. Simmel gilt als „Klassiker[...] soziologischen Denkens“¹⁴¹ und es kann davon ausgegangen werden, dass seine Schriften zum geisteswissenschaftlichen Konsens der Weimarer Republik gehört haben. Dem hinzuzufügen ist, dass unter anderem dieser Aufsatz die kulturwissenschaftlichen Theorien begründet, die im Rahmen dieser Arbeit Relevanz haben. Was versteht Simmel nun unter Kleinstadt bzw. Kleinstadtleben?

Das Kleinstadtleben [...] [lege] dem Einzelnen Schranken der Bewegung und Beziehungen nach außen, der Selbständigkeit und Differenzierung nach innen hin auf [...]. Je kleiner ein solcher Kreis ist, der unser Milieu bildet, je beschränkter die [...] Beziehungen zu anderen, desto ängstlicher wacht er über die Leistungen, die Lebensführung, die Gesinnung des Individuums, desto eher würden eine quantitative und qualitative Sonderart diesen Rahmen des Ganzen sprengen.¹⁴²

Simmel begreift die Stadt als soziales Gebilde, als Konstrukt des Zusammenlebens. Kleinstadt bedeutet für ihn ein räumlich dichtes und begrenztes Kollektiv, in dem jede_r Einzelne greifbar, erkennbar ist. Es zeichnet sich zusätzlich durch schrankenweisende Mechanismen nach innen und nach außen hin aus. Für die bzw. den Einzelne_n ist es unmöglich, die Schranken zu überwinden, da kollektiv motivierte Kontrollmechanismen über individuelle „Sonderart“ wachen. Simmel spricht in diesem Sinne von einer „entindividualisierten Kleinstadt“, in welcher eine „Atmosphäre von Gespanntheit“ herrscht, „in der die schwächeren niedergehalten und die starken zu leidenschaftlichen Selbstbewährungen angereizt“¹⁴³ werden. Angst als Motor des Kontrollierenden und der Kontrollierten – einerseits die Angst vor dem Zusammenbruch des Systems bzw. die Angst sich unter gebenden Umständen nicht mehr einwandfrei legitimieren zu können und andererseits die Angst vor möglichen Sanktionen bzw. die Angst vor einem Ausschluss. Idealismus wird als Keim des schrankenüberwindenden Mechanismus definiert. Simmel sieht im Kleinstadtleben die Freiheit des Individuums gefährdet. Als Freiheit beschreibt er den Vorgang, welcher der bzw. dem Einzelnen es ermöglicht, „den Gesetzen der eigenen Natur [zu] folgen“¹⁴⁴. Formen des Individualismus sind laut dem Soziologen individuelle Unabhängigkeit und die Ausbildung persönlicher „Sonderart“. So kommt er zu dem Schluss, dass das Großstadtleben dem Individuum diese individuelle Freiheit gewähre.¹⁴⁵ Die Kleinstadt wird klar als Gegenstück zur Großstadt bestimmt.

¹⁴¹ Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 2.

¹⁴² Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 199.

¹⁴³ Ebda.

¹⁴⁴ Ebda., S. 201.

¹⁴⁵ Vgl. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 197ff.

Der Begriff *Stadt* ist schon mehrmals gefallen und so ist es nicht unumgänglich, sich die Frage zu stellen, was im gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs unter *Stadt* bzw. unter urbanem Raum verstanden wird.

Die unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten forschenden Architektinnen Konstanze Noack und Heike Oevermann definieren Stadt bzw. urbanen Raum wie folgt:

“Stadt“ ist ein außerordentlich komplexes Gebilde. Sie ist ein Palimpsest, in dem sich die geistige Haltungen und materiellen Bedingungen verschiedener historischer Phasen räumlich überlagern und überschreiben. Eingebettet in dieses Verhältnis findet eine permanente Verschiebung der sie konstituierenden und dialektisch miteinander in Wechselwirkung stehenden Parameter statt.¹⁴⁶

Stadt wird als ein Gebilde markiert, das sich unentwegt unter Einwirkung von physischen und psychischen Einflüssen verändert bzw. verändern kann. Diese Modifikation des Raums kann in Form einer Überlagerung oder in Form einer Überschreibung stattfinden. Der beschriebene Raum wird als urbaner Raum bezeichnet und dieser ist „der spezifisch städtische Raum, sowohl [...] physischer Raum wie auch [...] Lebensraum einer Gesellschaft, die diesen geformt hat und in ihm lebt.“¹⁴⁷ Urban Studies, eine wissenschaftliche Disziplin, welche *Stadt* bzw. urbanen Raum kulturwissenschaftlich betrachtet, geht davon aus, „dass Raum – und damit auch Stadt – allein in den Handlungen der Subjekte entsteht.“¹⁴⁸ Urbaner Raum ist demnach ein Produkt des handelnden Subjektes – als Subjekt wird im Kontext mit urbanem Raum Gesellschaft verstanden. So produziert die „Lebens- und Organisationsweise einer Gesellschaft [...] „urbanen Raum“ [, einen Raum, der] [...], als physisch materieller, abstrakt gesellschaftlicher, konkret sozialer und subjektiv erlebter Raum [wahrgenommen wird].“¹⁴⁹ Die „Lebens- und Organisationsweise einer Gesellschaft“ ist das „Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft, deren Organisation und die Wechselwirkung zwischen der privaten, kollektiven und öffentlichen Sphäre“¹⁵⁰. Die Dimension an physischer und interaktiver Dichte im urbanen Raum ermöglicht im Sinne von Simmel zwischen gesellschaftlich organisiertem Leben mit privater und öffentlicher Sphäre und gemeinschaftlich basiertem Leben mit kollektiver Sphäre, ergo zwischen Groß- und Kleinstadt bzw. Provinz zu unterscheiden. Es ist zu vermerken, dass urbaner Raum architektonisch nach dem Vorbild einer kohärenten Stadt strukturiert ist. Darunter ist eine „stadträumliche Verdichtung und Verflechtung von

¹⁴⁶ Noack, Konstanze; Oevermann, Heike: Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: J.B: Metzler 2010, S. 266.

¹⁴⁷ Ebda.

¹⁴⁸ Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper. Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Brigit Neumann. Transcript: Berlin 2009, S. 300.

¹⁴⁹ Noack; Oevermann, S. 266.

¹⁵⁰ Ebda., S. 267.

Funktionen und Lebensformen“¹⁵¹ zu verstehen, welche über ein Zentrum verfügt, das sich klar von einem das Zentrum umschließenden Rand abgrenzt.¹⁵²

Die zweite zeithistorische Quelle – neben Simmels *Die Großstädte und ihr Geistesleben* – mithilfe sich dem Spannungsfeld Urbanität und Provinzialität genähert wird, ist Ernst Blochs *Erbschaft dieser Zeit*. Bloch versucht in der 1935 veröffentlichten Sammlung von Texten gesellschaftspolitische Phänomene der Weimarer Republik zu erkennen und zu benennen. Unter anderem thematisiert er entsprechend dem Spannungsfeld Urbanität und Provinzialität die Ungleichzeitigkeit allgemein gleichzeitig stattfindender Veränderungen innerhalb der deutschen Gesellschaft nach 1918:

Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, daß sie heute zu sehen sind. [...] Sie tragen vielmehr Früheres mit, das mischt sich ein. Je nachdem, wo einer leiblich, vor allem klassenhaft steht, hat er seine Zeiten. Ältere Zeiten als die heutigen wirken in älteren Schichten nach; leicht geht und träumt es sich in hier in ältere zurück.¹⁵³

Die Verortung zeitgenössischer Vorstellungen verschiedener Lebensweisen ist bei Bloch klassenabhängig. Ungleichzeitigkeit äußert sich für ihn in den Gegensätzen Rückstand und Fortschritt. Nach allgemeinem zeithistorischem Verständnis war die Stadt das Sinnbild des Fortschrittes und das Land das des Rückstandes. „Ältere Zeiten als die heutigen wirken in älteren Schichten nach;“ – Blochs nachwirkenden Schichten können analog zu Noacks und Oevermanns Vergleich der Stadt als Palimpsest verstanden werden. Bloch ideologisiert die Begriffe Fortschritt und Rückstand. Fortschritt stand für ihn für eine linke und Rückstand für eine rechte Ideologie. Der im Jahr 1885 geborene, assimilierte deutsche Jude¹⁵⁴ befürwortete intellektuelle linke und marxistische Theorien, sah sie als zukunftsweisend an und lebte nach diesen bis zum Bruch mit der antidemokratischen Führung der DDR 1961 im deutschen Satellitenstaat der UdSSR. Der linke Grundtenor seiner Textsammlung ist daher kritisch zu betrachten. Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass er *Erbschaft dieser Zeit* als zeitgenössisches Navigationsbuch verstanden haben wollte. Im Kontext der Masterarbeit soll Blochs *Erbschaft dieser Zeit* als Zeitdokument, als Bestandsaufnahme und Charakterisierung einer Gesellschaft, der Fleißer nicht nur ihre dramatischen Figuren entnommen hat, angesehen werden und Simmels *Die Großstädte und ihr Geistesleben* ergänzen.

¹⁵¹ Noack; Oevermann, S. 271.

¹⁵² Vgl. Ebda., S. 266ff.

¹⁵³ Bloch, Ernst: Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik (Mai 1932). In: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1985 (= Wissenschaft 553. Ernst Bloch. Werkausgabe. Bd. 4), S. 104.

¹⁵⁴ Vgl. Brumlik, Micha: Ernst Bloch. In: Metzler Lexikon jüdischer Philosophen. Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Andreas B. Kilcher und Otfried Fraisse. Stuttgart; Weimar: M.J. Metzler 2003, S. 363ff.

Bloch hat in der Textsammlung auch einen Artikel veröffentlicht, in dem die Atmosphäre einer Kleinstadt Mitte der 1920er beschrieben wird:

Hier ist alles still, atmet nur kurz auf. [...] Wenige leben gern in kleineren Städten, diese selbst leben kaum mehr. [...] leere Straßen, [...] [e]ine alte Tram klappert vom Bahnhof zum Marktplatz; ihr inneres Licht beleuchtet müde Gesichter, die nicht heiterer werden, weil sie sich alle kennen. [...] Immer weniger Originale durchsetzten die kleine Stadt, immer weniger Sprache, die noch im eigenen Saft kocht [...]. Statt dessen herrscht die Phrase von gestern, [...] öffentliche Meinung fertig gesetzt, [...] als Abhub aus Berlin.¹⁵⁵

Wie Simmel spricht Bloch den Kleinstädtern Individualität ab. In einer Umgebung, in der jede_r jede_n kennt, vegetieren die Bewohner_innen wie Untote dahin – die Kleinstadt erklärt er für tot bzw. im Sterben liegend. Die Kleinstadt ist kein Ort, der Zukunft verheißt bzw. hat. All dies zeigt sich für Bloch auch anhand der kleinstädtischen Sprache. Bloch bezeichnet die sie als konserviert und Phrasen reproduzierend. Die Kleinstadt mit ihrer konventionellen Enge ist für ihn außerdem der Abklatsch einer bzw. der (deutschen) Großstadt, Berlin. Eine Parallele zu Simmel ist zu entdecken – Bloch erweitert sie aber mit dem Zusatz, dass die Kleinstadt bzw. das ländliche Gebiet der Weimarer Republik eine Front gegen Berlin bildet, „Anti-Berlin“¹⁵⁶ sei. Anti-Berlin wäre das „geheime Deutschland[, das ein] riesiger, ein kochender Behälter von Vergangenheit [ist]“¹⁵⁷. Anti-Berlin dargelegt als Provinz bzw. als Kleinstadt, die reaktionär den krisenhaften Jahren nach 1918 entgegnet. Eine soziale Umschichtung der Gesellschaft findet auch für Bloch statt. Dieser Strukturwandel zeigt sich etwa in der Entmilitarisierung der Gesellschaft und in der Neudefinierung der Mittelschicht, dem sogenannten Kleinbürgertum, aus dem sich beispielsweise der Typus der Neuen Frau entwickelt.

2.2. Provinz als räumliche Kategorie

Es gilt als wissenschaftlich überholt, Raum als eine Art in sich geschlossenen „Behälter“ geographischer, ökonomischer, politischer und sozialer Strukturen¹⁵⁸ zu begreifen. Neuere wissenschaftliche Theorien sehen die Grenzen dieses sogenannten Behälters aufbrechen bzw. als nicht mehr existent. In der (Stadt-)Soziologie wird Raum nicht nur physikalisch, sondern auch sozial konstruiert wahrgenommen. Nach Dieter Läßle kann *Raum* anhand von vier Dimensionen betrachtet werden. Erstens mittels materiell-physischen Elementen, zweitens

¹⁵⁵ Bloch, Ernst: Kleine Stadt (1924). In: Erbschaft dieser Zeit, S. 32.

¹⁵⁶ Bloch, Ernst: Rauhnacht in Stadt und Land (1929). In: Erbschaft dieser Zeit, S. 54.

¹⁵⁷ Ebda., S. 56.

¹⁵⁸ Vgl. Friedrichs, Jürgen: Raumforschung. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011, S. 554.

mittels eines mit einem materiellen Substrat verbundenen Zeichen-, Symbol- und Repräsentationssystems, drittens mittels gesellschaftlicher Interaktions- und Handlungsstrukturen sowie viertens mittels institutionalisierter und normativer Regulationssystemen.¹⁵⁹ Das heißt, Raum ist einerseits real und andererseits subjektiv erfahrbar bzw. eine Kombination der beiden Wahrnehmungsarten. Und sozialer Raum ist nach Pierre Bourdieu die soziale Welt in Form eines Macht- und Handlungsgefüge¹⁶⁰. Im Gegensatz dazu ist Ort „die Raum- (und meist auch Zeit-)stelle, nach der das Individuum als Ding (als Objekt, als Leib etc.) in der phänomenologisch betrachten Lebenswelt zu lokalisieren ist.“¹⁶¹ Ort ist der konkrete Raum.

2.2.1. Soziologischer Ansatz

Benno Werlen beschreibt in seiner Publikation *Sozialgeographie* das Verhältnis von Raum und Gesellschaft:

Man kann ganz allgemein davon ausgehen, dass Räumliches und Gesellschaftliches für die meisten Tätigkeiten zusammenhängen. Das äußert sich einerseits darin, dass das landschaftliche Erscheinungsbild bis zu einem gewissen Maße Ausdruck der Lebensweise der Menschen ist. Andererseits sind die Möglichkeiten, wie die Subjekte an einem bestimmten Ort ihre Tätigkeiten verwirklichen können, häufig auch an die räumlichen Bedingungen gebunden. Wenn räumliche Bedingungen und Lebensweisen nicht ausreichend aufeinander abgestimmt sind, können weit reichende gesellschaftliche Probleme entstehen.¹⁶²

Nach Werlen kann Raum nicht ohne Gesellschaft gedacht bzw. betrachtet werden. So ist Raum die von Menschenhand domestizierte Natur. Daraus folgt, dass Raum etwas „nicht natürlich Gegebenes, sondern [...] etwas sozial Hergestelltes“¹⁶³ ist. Zu diesem Schluss, dass Raum sozial ist,¹⁶⁴ kam Henri Lefebvre als einer der ersten Wissenschaftler_innen. Seine zentrale These im Kontext von Raum und Gesellschaft ist, dass „Raum als Produkt und Bedingung der Produktion“¹⁶⁵ anzusehen ist. Lefebvre weiter: „[...] jede Gesellschaft [produziert] ihre[n] eigenen (sozialen) Raum [...]“¹⁶⁶ Er versteht den sozialen Raum als Produkt sozialer Praxis¹⁶⁷ und nach Bourdieu ist diese Praxis machtbesetztes Handeln. Raum ist

¹⁵⁹ Vgl. Wehrheim, Jan: Raum. In: Lexikon zur Soziologie, S. 553.

¹⁶⁰ Vgl. Kraemer, Klaus: Sozialer Raum. In: Wehrheim, Jan: Raum. In: Lexikon zur Soziologie, S. 553.

¹⁶¹ Bühl, Walter L.: Ort. In: Lexikon zur Soziologie, S. 493.

¹⁶² Werlen, Benno: Sozialgeographie. Eine Einführung. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Haupt Verlag: Bern, Stuttgart, Wien 2008, S. 12.

¹⁶³ Kajetzke, Laura; Schroer, Markus: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 192.

¹⁶⁴ Vgl. ebda., S. 193.

¹⁶⁵ Engelke, Jan: Kulturpoetik des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009 (= Studien zur Kulturpolitik. Bd. 10), S. 42.

¹⁶⁶ Ebda., S. 40.

¹⁶⁷ Vgl. Engelke, S. 44.

daher neben der von Menschenhand domestizierten Natur auch der kulturelle Ausdruck einer Gesellschaft. Kultur ist hier das Stichwort. Nach Hartmut Böhme ist Kultur im Zusammenhang mit Raum die Entwicklung von Topographien. Das handelnde Subjekt ist für ihn der Mensch bzw. die Gesellschaft.¹⁶⁸

Topographien sind Raumtechniken, durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und ihren materiellen Stoffwechsel sowie ihren symbolischen Austausch organisieren. [...] Kulturelle Topographien sind in der Regel mit Routinen verbunden, die einigermaßen enttäuschungssicher physische und symbolische Bewegungen verschalten und damit „kulturelle Selbstverständlichkeiten“ und Vertrautheit schaffen. Brechen kulturelle Topographien [...], entstehen Fremdheiten, Orientierungsstörungen, Anomie oder gar Identitätskrisen.“¹⁶⁹

Topographien sind für Böhme nicht nur eine Beschreibungen von Räumen bzw. Orten, sondern auch eine „überaus beständige, kulturell verbindliche „Kerbung[...]“ des Raums, durch die Handlungspotentialitäten codiert werden.“¹⁷⁰ Unter kulturelle Topographie versteht Böhme Raumkerbung bzw. kulturell organisierte, routinierte Techniken des Raums, die von einem Subjekt gelernt, erworben und tradiert werden. Daraus resultiert, dass die aus Werlens Zitat entnommenen Schlussfolgerungen – Raum als domestizierte Natur und Raum als kultureller Ausdruck – ineinander greifen und nicht getrennt gedacht werden können, sondern als (allumfassender) Raum, der kultureller Ausdruck einer die Natur domestizierende Gesellschaft ist. Raum soll als ein sozialkulturell produziertes Konstrukt verstanden werden. Dieses Konstrukt kann bzw. diese Topographien können nach heilsgeschichtlichem, geographischem, epistemologischem, militärischem, ökonomischem, politisch-sozialem, technisch-medialem oder biographischem Prinzip funktionieren. Weiter können Topographien, bei gleichzeitiger Disjunktion, ineinander gefaltet, verkoppelt oder verschachtelt sein und bezeichnen immer einen semiotisch organisierten Raum. Außerdem steigern Topographien Macht und Kontrolle, wenn eine Routinisierung von Bewegung im Raum gegeben ist.¹⁷¹

Was ist nun Raumsoziologie, der titelgebende Begriff von Löws Publikation, die wiederum den soziologischen Hauptansatz dieser Masterarbeit beinhaltet?

Raumsoziologie interessiert sich dafür, wie Raum durch soziale Akteure hergestellt und mit welchen Bedeutungen er versehen wird, aber auch dafür, welche strukturierenden Wirkungen vorgängige Räumlichkeiten auf handelnde Individuen haben.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographien. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände. XXVII), S. XVII.

¹⁶⁹ Ebda., S. XXI.

¹⁷⁰ Döring; Thielmann, S. 18.

¹⁷¹ Vgl. Böhme, S. XVIIIff.

¹⁷² Kajetzke; Schroer, S. 193.

Auch die Raumsoziologie versteht den „gedachte[n] und gemachte[n] Raum“¹⁷³ als sozial und untersucht die Wechselwirkung zwischen Raum und Akteur_innen. Das Zitat erinnert stark an Werlens Worte. Der gravierende Unterschied zwischen der Sozialgeographie und der Raumsoziologie ist aber, dass der referierende Untersuchungsgegenstand der Sozialgeographie der Ort und der Raumsoziologie der Raum ist. Grundprinzip zur Unterscheidung der beiden ist, dass Ort als etwas Starres und Raum als Bewegliches zu erfassen ist. Löw definiert in diesem Sinne Raum wie folgt:

Raum [ist] eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert. Das bedeutet, Raum konstituiert sich auch in der Zeit. Raum kann demnach nicht der starre Behälter sein, der unabhängig von den sozialen und materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum- und Körperwelt sind verwoben.¹⁷⁴

Da Raum veränderbar ist, beschreibt sie ihn auch als ein zeitliches Phänomen, und schließt nicht aus, dass Raum als konkreter Raum wahrnehmbar ist. Löw denkt Raum nicht ohne interaktive Körper. Was Körper im Kontext von Raum ist, konkretisiert sie in ihrer Hauptthese:

*Raum [ist] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung.*¹⁷⁵

Raum wird durch (alltägliches, repetitives)¹⁷⁶ Handeln von Körpern (Lebewesen und soziale Güter) konstituiert. Löw unterteilt Handeln nach Anthony Giddens in Spacing¹⁷⁷ und nach Norbert Elias und Läßle in Syntheseleistung¹⁷⁸. Spacing ist die Auswahl und das Platzieren sozialer Güter und Menschen sowie das Positionieren vorrangig symbolischer Markierungen, um Gruppierungen von sozialen Gütern und Menschen erkennbar zu machen. Unter dem Platzieren und Positionieren von zum Beispiel sozialen Gütern¹⁷⁹, welche „Produkte [von] gegenwärtigen und vor allem vergangenen materiellen und symbolischen Handeln“¹⁸⁰ sind, ist machtbefindliches Handeln¹⁸¹ zu verstehen. Und Syntheseleistung ist der Prozess der Wahrnehmung, der Vorstellung und der Erinnerung, mittels derer Körper zu Räumen zusammengefasst

¹⁷³ Kajetzke; Schroer, S. 193.

¹⁷⁴ Löw: Raumsoziologie, S. 131.

¹⁷⁵ Ebda., S. 159f.

¹⁷⁶ Vgl. ebda., S. 166.

¹⁷⁷ Giddens definiert in *Die Konstitution der Gesellschaft* den Begriff *spacing* wie folgt: „Räume bestehen und entstehen durch das aktive Organisieren durch Positionieren zueinander, durch vernetzte Interaktion zwischen Individuen und Gruppen und durch deren reflexive Steuerung ihres eigenen Handelns.“ [Kajetzke; Schroer, S. 200.]

¹⁷⁸ Elias versteht unter *Synthese* „die kognitiven und erinnernden Fähigkeiten, mit denen Akteure die vorhandenen Dinge und Körper zu einer kohärenten Raumwahrnehmung formen. [Kajetzke; Schroer, S. 200.]

¹⁷⁹ „Soziale Güter können [...] differenziert werden in primär materielle und primär symbolische Güter. Primär materielle Güter sind zum Beispiel Tische, Stühle oder Häuser, primär symbolische dagegen Lieder, Werte oder Vorschriften.“ [Löw: Raumsoziologie, S. 153.]

¹⁸⁰ Löw: Raumsoziologie, S. 153.

¹⁸¹ Vgl. ebda., S. 164.

werden.¹⁸² Resümierend erweitert Löw in ihren wissenschaftlichen Ausführungen den ersten Satz ihrer oben zitierten These um den Zusatz „an Orten“ – *„Raum [ist] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten.“*¹⁸³ Das bedeutet, dass Raum schlussendlich zum konkreten Raum werden kann.

Die beiden analytisch zu unterscheidenden Prozesse Spacing und Syntheseleistung sind laut Löw Voraussetzung für räumliche Institutionalisierung sowie für die Formung gesellschaftlicher Strukturen, aber auch für die Schaffung von Atmosphären.

Spacing und Syntheseleistung sind sich wiederholende Prozesse der Raumkonstitution¹⁸⁴. Wenn diese Prozesse in Routinen wiederkehren, kann von einer Institutionalisierung des Raums gesprochen werden. „Institutionen sind dauerhaft in Routinen reproduzierte“¹⁸⁵ (An)Ordnungen – mit anderen Worten: „auf Dauer gestellte Regelmäßigkeiten sozialen Handelns“¹⁸⁶. Kraft repetitivem Handeln (Routine) wird räumliche Struktur rekursiv reproduziert.¹⁸⁷

*Von räumlichen Strukturen¹⁸⁸ kann man sprechen, wenn die Konstitution von Räumen, das heißt entweder die Anordnung von Gütern bzw. Menschen oder die Synthese von Gütern bzw. Menschen zu Räumen (das Wiedererkennen, Verknüpfen und Erspüren von (An)Ordnungen), in Regeln eingeschrieben und durch Ressourcen abgesichert ist, welche unabhängig von Ort und Zeitpunkt rekursiv in Institutionen eingelagert sind.*¹⁸⁹

Die Institutionalisierung eines Raums bedeutet demnach, dass das als obligatorisch zu betrachtende repetitive Handeln codiert ist und durch Ressourcen wie etwa Reichtum, Wissen, Hierarchie oder Assoziation Rückhalt erlangt bzw. ermöglicht wird. Die eben aufgezählten Ressourcen werden nachfolgend erläutert. Löws These zur Institutionalisierung eines Raums: *„Institutionalisierte Räume sind [...] jene, bei denen die (An)Ordnung über das eigene Handeln wirksam bleibt und genormte Syntheseleistung und Spacing nach sich zieht.“*¹⁹⁰ Institutionelle Routine¹⁹¹ vermittelt Sicherheit, kann ferner aber Ursache gesellschaftlicher

¹⁸² Vgl. Löw: Raumsoziologie, S. 158ff [und] vgl. ebda., S. 177ff.

¹⁸³ Ebda., S. 271.

¹⁸⁴ „Die Möglichkeiten, Räume zu konstituieren, sind abhängig von den in einer Handlungssituation vorgefundenen symbolischen und materiellen Faktoren, vom Habitus der Handelnden, von den strukturell organisierten Ein- und Ausschlüssen sowie von den körperlichen Möglichkeiten.“ [Löw: Raumsoziologie, S. 272.]

¹⁸⁵ Löw: Raumsoziologie, S. 163.

¹⁸⁶ Ebda., S. 169.

¹⁸⁷ Vgl. ebda., S. 263.

¹⁸⁸ Die räumliche Struktur ist neben der zeitlichen, ökonomischen, rechtlichen und politischen Struktur eine Form von gesellschaftlicher Struktur. Dass die räumliche Struktur, neben der zeitlichen, Teil der gesellschaftlichen Strukturen ist, ist Löws Erweiterung des Grundprinzips, dass rechtliche, politische und ökonomische Strukturen die Gesellschaft ordnen. [Vgl. Löw: Raumsoziologie, S. 168.]

¹⁸⁹ Löw: Raumsoziologie, S. 171.

¹⁹⁰ Löw: Raumsoziologie, S. 164.

¹⁹¹ Neben der Institutionalisierung eines Raums ist *Routine* auch die Habitualisierung des (sozialen) Handelns. [Vgl. Löw: Raumsoziologie, S. 163.]

Probleme sein, da eine geregelte Kooperation¹⁹² zwischen Menschen Handlungssicherheiten bietet, jedoch auch Handlungsmöglichkeiten einschränkt. In den Zitaten von Werlen und Böhme wurde vormals schon auf ein nicht normiertes Handeln hingewiesen bzw. wurden seine Folgen grob skizziert. Löw stellt eine soziale Ungleichheit im Raum als möglichen Kern eines Konfliktes fest. Im Kontext dessen zitiert Löw Reinhard Kreckel:

Soziale Ungleichheit im weiteren Sinne liegt überall dort vor, wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu der sozialen Position, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhaft Einschränkung erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden.¹⁹³

Nach Kreckel kennt Löw zwei Aggregatzustände sozialer Ungleichheit: eine „asymmetrische Beziehung zwischen Menschen und [eine] ungleiche Verteilung von Gütern.“¹⁹⁴ Die asymmetrische Beziehung zwischen Menschen ist die relationale Form und die ungleiche Verteilung von Gütern ist die distributive Form von sozialer Ungleichheit. Die relationale Form teilt sich in die Aspekte hierarchische Ordnung, darunter sind die Verfügungschancen aufgrund einer sozialen Position innerhalb einer Hierarchie zu verstehen, und selektive Assoziation, die symmetrischen Beziehungen zwischen Gleichen, die über Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit bestimmen. Die distributive Form ist unterteilt in eine Reichtums- und eine Wissensdimension. Beide Dimensionen entscheiden über Zugangschancen – Reichtum vorrangig über materielle Produkte und Wissen vorrangig über symbolische Kultur.¹⁹⁵ Dementsprechend stehen Rang, Zugehörigkeit, Geld und Zeugnis für „Währungen sozialer Ungleichheit [bzw. sind institutionalisierte Tauschmittel]“¹⁹⁶. Anhand dessen und im Kontext ihrer Hauptthese –

*Raum [ist] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung.*¹⁹⁷

– differenziert Löw zwischen vier Dimensionen sozialer Ungleichheit: die Reichtums-Dimension, die Wissens-Dimension, die Rang-Dimension und die Assoziations-Dimension. Um soziale Güter platzieren zu können, braucht es Zugangsmöglichkeiten zu ihnen. Dies wird jeweils über eine oder mehrere der vier Dimensionen geregelt. Für Entstehung und Reproduktion sozialer Ungleichheit ist vor allem die Syntheseleistung von Bedeutung. Und hier insbesondere die institutionalisierten Verknüpfungen, die mittels Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung Räume produzieren. „Ein immanentes Moment von Räumen ist das Prinzip

¹⁹² Löw: Raumsoziologie, S. 172.

¹⁹³ Ebda., S. 211.

¹⁹⁴ Ebda.

¹⁹⁵ Vgl. ebda.

¹⁹⁶ Ebda.

¹⁹⁷ Ebda., S. 159f.

der Verteilung. [...] Mit der Konstitution von Raum wird deshalb immer auch eine Differenz von "Eingeschlossen" und "Ausgegrenzt" konstituiert."¹⁹⁸ Die Produktion von gesellschaftsspezifischen Räumen organisiert sich demnach über Exklusion und Inklusion, die nicht immer über Verbote oder physische Gewalt funktionieren, sondern oftmals über Selbstausschluss durch Habituspräferenzen.¹⁹⁹

Soziale Güter und Menschen haben eine Außenwirkung – dadurch entsteht die Annahme einer Atmosphäre. „Atmosphären sind [...] *die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung.*“²⁰⁰ Unter *Wahrnehmung* wird „*nicht nur sehen, sondern auch riechen, hören oder fühlen*“²⁰¹ verstanden und sie beinhaltet den Aspekt des Handelns sowie den des Habitus.²⁰² Löw fügt ihrer These noch: „über Atmosphären fühlen sich Menschen in räumlichen (An)Ordnungen heimisch oder fremd [und] Atmosphären verschleiern die Platzierungspraxis“²⁰³ hinzu. Atmosphären werden durch die Wahrnehmung von Wechselwirkungen zwischen Menschen und bzw. oder aus der Außenwirkung sozialer Güter geschaffen. So wird sozialen Gütern und Menschen Subjektivität zugesprochen. Im Kontext sozialer Ungleichheit sind Atmosphären Teil des Ein- und Ausschlusssystems. Zudem sind Atmosphären abhängig von Strukturprinzipien wie Geschlecht, Klasse oder Ethnizität.²⁰⁴

Neben der Publikation *Raumsoziologie* soll nun ein kurzer Artikel von Löw mit dem Titel *Städtische Eigenlogik. Raumsoziologische Perspektive auf Städte*²⁰⁵ näher betrachtet werden. Interessant ist er nicht nur aufgrund der raumsoziologischen Perspektive auf die Stadt und seines jüngeren Erscheinungsdatums (2008), sondern auch, da Löw sich dem Raum als konkreten Raum – als Ort bzw. als Stadt – nähert.

Löw spricht der Kunst, demnach auch der Literatur, ein Interesse an der konkret bestimmbareren Stadt zu (Stettin, Berlin etwa in *Die Mittagsfrau*²⁰⁶ von Julia Franck oder Wien in Lilian Faschingers *Wiener Passion*²⁰⁷). In der Soziologie sieht Löw diesbezüglich eine große Forschungslücke, die sie gewillt ist zu schließen. Der „*einzelne Fall Stadt*“²⁰⁸ soll systematisch, unter anderem mithilfe der von ihr entwickelten Theorie der Raumsoziologie, eine wissenschaftlich fundierte Differenzierung zu anderen Städten erfahren.

¹⁹⁸ Löw: *Raumsoziologie*, S. 214.

¹⁹⁹ Vgl. ebda., S. 214f.

²⁰⁰ Ebda., S. 205.

²⁰¹ Ebda., S. 195.

²⁰² Vgl. ebda., S. 209.

²⁰³ Ebda., S. 272.

²⁰⁴ Vgl. ebda., S. 204ff.

²⁰⁵ Löw: *Städtische Eigenlogik*, S. 72ff.

²⁰⁶ Vgl. Franck, Julia: *Die Mittagsfrau*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2010.

²⁰⁷ Vgl. Faschinger, Lilian: *Wiener Passion*. Roman. München: DTV 2008.

²⁰⁸ Löw: *Städtische Eigenlogik*, S. 73.

Die Annahme einer speziellen Stadt setzt ihre Einzigartigkeit im Vergleich zu anderen Städten voraus, die auf der Vorstellung ihrer Abgrenzung bzw. ihrer Geschlossenheit basiert. Die postmoderne Stadt entspricht diesem Konstrukt von räumlicher Abgrenzung bzw. Geschlossenheit nicht (mehr). Aber, so Löw weiter:

Als Organisationsform des Nebeneinanders sind Räume der Inbegriff für Gleichzeitigkeiten [, da sich räumliche Vorstellungen [...] nicht das Nacheinander [, wie Zeit etwa, ordnen], sondern sie bauen Gefüge zwischen gleichzeitig existierenden Abläufen.] Wenn Raum das Resultat einer Verknüpfungsleistung [Synthese] und Platzierungspraxis [Spacing] ist, dann ist Raum auch eine Kategorie, durch die pointiert wird, dass ortsspezifische Objekte und Objektgruppen zu Räume zusammengefügt werden.²⁰⁹

Löw geht davon aus, dass die gleichen historischen und bzw. oder gesellschaftspolitischen Ereignisse an unterschiedlichen Orten, in verschiedenen Städten nicht dieselben Auswirkungen auf Raumkonstitution haben. Hier scheint ein Brückenschlag zu Blochs These von der Annahme einer Ungleichzeitigkeit gleichzeitig stattfindender Phänomenen in der Weimarer Republik möglich. Vielmehr ist es die Vorstellung einer Verschließung bzw. Schließung der Stadt – konkret die (Ver-)Schließung der Stadt Ingolstadt. Denn um eine Stadt in ihrer Differenz – als die spezielle, als die eine Stadt – denken zu können, braucht es nach Löw eine Vorstellung ihrer (Ver-)Schließung. Und eine (Ver-)Schließung der Stadt fand beispielsweise im Mittelalter statt. Das Errichten einer Stadtbefestigung bzw. einer Stadtmauer und mit Stadttoren, waren Mittel, die ein Innen und ein Außen sicherstellten. Aber auch die von aristokratischer Hand aufgestellten und verliehenen Stadtstatuten, die im Stadtgefüge Menschen bzw. Menschengruppen ein- bzw. ausschlossen. Löw zitiert in ihrem Artikel dazu Dirk Baecker:

Baecker argumentiert, dass sich die Bewachung der Stadt, die sich bis zum Mittelalter in ihrer Ummauerung ausdrückte, tief ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat, mit der Folge der kognitiven, emotionalen und ästhetischen Konstruktion eines Innen und Außen und damit eines abgegrenzten Gebilde Stadt. Die Stadt ist deshalb, so Baecker, ein emotional hochbesetzter eigener Ort.²¹⁰

Hier sei an die in der Einleitung zitierten Worte von Benjamin erinnert – „Die Fleißer hat am Sprachkleid überall die Spuren der Ingolstädter Mauern, die sie streifte“²¹¹ – und es wird klar, dass Löws Weiterentwicklung ihrer *Raumsoziologie*-Thesen im Kontext relevant sind.

Eine mittelalterliche Stadt²¹² weist eine Begrenzungs- und Ausschlussstruktur auf. Es gibt also ein Innen und ein Außen. Durch diese Grenzziehung wird eine Homogenität im Inneren vermittelt. Bernhard Waldenfelds versteht diese Grenzziehung als eine Ein- und

²⁰⁹ Löw: Städtische Eigenlogik, S. 78.

²¹⁰ Ebda.

²¹¹ Benjamin: Ingolstädter Novellen, S.74.

²¹² Vgl. Held, Gerd: Territorium und Großstadt. Die räumliche Differenzierung der Moderne. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S.78f.

Ausgrenzung.²¹³ Und laut Baecker ist die Konstruktion eines Innen und Außen von Stadt emotional hoch besetzt. Und das noch lange Zeit nach ihrer eigentlichen Entstehung. Daraus folgt – Stadt ist ein „sozial konstruierte[s] Phänomen mit Eigenlogik, welche[s] sich auf die Erfahrungsmuster derer, die in ihnen leben, auswirken.“²¹⁴ Somit kann die mittelalterliche Stadt als Beispiel für die von Löw in ihrer *Raumsoziologie* erwähneter Dualität von Raum²¹⁵ gelten. Vereinfacht heißt das, Raum wirkt auf das handelnde Subjekt und das handelnde Subjekt auf den Raum. Eines ist abschließend noch anzumerken: Städtische Eigenlogik ist „nie nur durch historische Relation erklär[bar], sondern auch durch den Vergleich und das In-Beziehung-Stellen zu zeitgleichen, formgleichen Gebilden.“²¹⁶

2.2.2. Literaturwissenschaftlicher Ansatz

In literarischen Texten werden „Räume nicht nur darzustellen oder zu zeigen versuch[t], sondern zuallererst konstruier[t] [...]“²¹⁷. Der von dem bzw. der Schriftsteller_in vollzogene Akt des Produzierens ist dabei entscheidend. In Züge dessen spricht der Literaturwissenschaftler Stefan Alker²¹⁸ von einer Konstitution des literarischen Ortes – des literarischen Raumes an sich: „Texte beschreiben Welt nicht nur, sie erzeugen selbst auch Welt [...]. [Aber] die literarische Deskription von Orten und Räumen kann unabhängig von realistischer Welt Darstellung behandelt werden.“²¹⁹ Alker beschreibt zum einen den als real wahrnehmbaren Raum als literarische Bezugsgröße und zum anderen den fiktiven Raum als Größe innerhalb eines literarischen Textes. So reicht das „literarische Herstellen von Räumen [...] vom Fingieren von Geographien hin zu referentiellen Bezügen auf empirische Geographie“²²⁰. Der literarische Raum wird mit oder ohne eine räumliche Referenz konstruiert.

²¹³ Vgl. Waldenfelds, Bernhard: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1952), S. 77.

²¹⁴ Held, S.78.

²¹⁵ Vgl. Löw: Raumsoziologie, S. 172.

²¹⁶ Held, S.79.

²¹⁷ Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaften. In: Raumwissenschaften. Hrsg. von Stephan Günzel. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1891), S. 230.

²¹⁸ Vgl. Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik der Orte. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Braumüller 2005 (= Zur neueren Literatur in Österreich. Bd. 20), S. 20ff.

²¹⁹ Ebda., S. 21.

²²⁰ Marszalek, Magdalena; Sasse, Sylvia: Geopoetiken. In: Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Hrsg. von Magdalena Marszalek und Sylvia Sasse. Kulturverlag Kadmos: Berlin 2010 (= TopographieForschung. Bd. 1. (LiteraturForschung. BD. 10)), S. 12.

Klassiker der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Raum sind Texte von Ernst Cassirer, Jurij Lotman und Michail Bachtin. Ihre literaturwissenschaftlichen Raummodelle, basierend auf epischen Textbeispielen, verorten sie in übergreifenden Kulturmodellen und stellen damit einen Kontext zwischen „literarische[n] Raumpraktiken mit kulturellen Praktiken und Mentalitäten [und] mit sozialen und politischen Rahmenbedingungen“²²¹ her.²²²

Laut Lotman dient der „Ort der Handlung“ nicht nur der Beschreibung einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrundes, sondern sein ein räumliches Modell der Welt, das semantisierte Systeme räumlicher Relationen [...], das in den künstlichen Texten zum organisierenden Prinzip derselben werden könne.²²³

Kernaussage des Zitates ist, dass Raum als organisierendes Prinzip des Textes verstanden werden kann. Wird aber explizit von Raum in dramatischen Texten gesprochen, dienen die klassischen Modelle kaum bzw. nur unzureichend. Abhilfe kann hier der von Barbara Piatti entwickelte literaturgeographische Begriffsapparat und Janine Hauthals Dreiteilung von Raum im Drama schaffen.

Piattis Forschung zu Raum ist dem wissenschaftlichen Fachgebiet der Literaturgeographie zuzuordnen. Die Literaturgeographie ist eine „Analysemethode [...], die Schauplätze literarischer Handlungen [...] untersuch[t] und zwar [...] sowohl die realen als auch die fiktiven Orte und Räume.“²²⁴ Die Literaturgeographie „besetzt [...] die heikle Schnittstelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit, eine Grauzone, in der, vorsichtig formuliert, ein Kontakt zwischen Fiktion und einer wie auch immer gearteten „Realität“ zustande kommt.“²²⁵ Diese sogenannte Grauzone teilt Piatti in einem ersten, groben Schritt in Geo- und Textraum und stellt sie mit der Unterscheidung, dass Georaum beschrieben und Textraum erzeugt wird, in Beziehung zueinander.²²⁶ Von großer Bedeutung ist für die Wissenschaftlerin auch die Frage nach dem referentiellen Verhältnis zwischen der außer- und innerliterarischen Welt bzw. dem Geo- und dem Textraum.²²⁷ Da für Piatti „Literatur [...] nie ´u-topisch im wörtlichen Sinne: ohne Ort und Raumbezug“²²⁸ ist, lässt sich eine „Wechselwirkung zwi-

²²¹ Hallet, Wolfgang; Neumann, Brigit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 16.

²²² Ebda., S. 16.

²²³ Andronikashville, Zaal: Die Erzeugung des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie des Sujets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Bd. 11), S. 31f.

²²⁴ Sasse, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopolitik. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 305.

²²⁵ Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Wallstein: Göttingen 2008. S. 19.

²²⁶ Vgl. ebda., S. 125.

²²⁷ Vgl. ebda., S. 132.

²²⁸ Ebda., S. 126.

schen fiktionalen[m] Raum und realen[r] Landschaft und [realen] Städten“²²⁹ erkennen. Piatti stellt fest, dass

[b]ereits im Titel, Untertitel oder in der Eingangspassage Orts- und Städtenamen eingeführt werden [können], die auf extratextuelle Örtlichkeiten verweisen und so das fiktive Geschehen in einer „real“ anmutenden Gegend situieren. [...] Diese „explizite Herstellung eines Text-Welt-Bezuges“ kann auch metonymisch über Teilreferenzen stattfinden, durch das Abrufen von [beispielsweise Bekanntem].²³⁰

Eine räumliche Referenz kann also von konkreter oder allgemeiner Natur sein. Aber auf was wird referiert? Was kann das Bekannte sein? Und welche Beweggründe kann es geben, um in einem Text realen Raum zu thematisieren bzw. zu erkennen? Piatti versucht in ihrer Publikation *Die Geographie der Literatur* darauf eine Antwort zu finden:

Schreibende fühlen sich zu Orten und Landschaften hingezogen oder sind in ihnen von Kindheit an verwurzelt und machen sie zu Schauplätzen und Handlungsräumen ihrer Geschichten, während Lesenden in der Folge Autoren mit bestimmten Regionen, Landstrichen und Metropolen in unauflöslicher Verbindung sehen[.]²³¹

Die eigene Biographie, ob nun die des bzw. der Schreibenden oder hinzufügend die des Lesers bzw. der Leserin, aber auch der Kulturkreis, dem man sich angehörig fühlt bzw. über den man Informationen besitzt, sind demnach ausschlaggebend, wie beschriebener Raum im Text wahrgenommen wird. Beschriebener Raum ist das Stichwort, um nun eine detailliertere Unterscheidung zwischen Geo- und Textraum folgen zu lassen.

Piatti versteht unter *Georaum*²³² eine räumliche Realität, einen „physische[n] Raum, [der] geographisch und morphologisch beschreibbar“²³³ ist und der zum Bezugspunkt im Text wird. Sie gibt diesem Raum die Bezeichnung *literarisierter Raum*. Ferner differenziert sie diesen in literarisierte Landschaft und literarisierte Stadt, die zum Gegenstand der Literatur werden.

Spezifischer spreche ich von „fiktionalisierten Landschaften“, „fiktionalisierten Städten“ (zusammenfassend [von] „fiktionalisierten Räumen). Unter Letzteren verstehe ich real existierende Gegenden und Ortschaften, Städte, die in einem fiktionalen Text zum „Handlungsraum“ modelliert werden.²³⁴

Dem fiktionalisierten Raum steht der Raum der Fiktion gegenüber. *Raum der Fiktion* ist ein Handlungsraum ohne Referenzen auf den Georaum²³⁵, „reine Produktion [...] dichterische[r] Imagination“²³⁶. Infolgedessen unterscheiden sich die beiden – fiktionalisierter Raum und

²²⁹ Piatti, S. 19.

²³⁰ Ebda., S. 133f.

²³¹ Ebda., S. 15.

²³² Vgl. ebda., S. 22f.

²³³ Ebda., S. 361.

²³⁴ Ebda., S. 23.

²³⁵ Vgl. ebda., S. 362.

²³⁶ Ebda., S. 23.

Raum der Fiktion – am Grad ihrer Referentialität.²³⁷ „Unter „Textraum“ schließlich verstehe ich [Piatti] mit Hendrikje Haufe denjenigen Raum, „der medial vermittelt ist, d.h. mit Hilfe sprachlicher Zeichen erzeugt wird“.“²³⁸

Eine Art Bindeglied zwischen Geo- und Textraum mit beschreibenden und erzeugenden Ebenen ist der *Handlungsraum* – „[i]m Sinne eines Oberbegriffs umfängt der „Handlungsraum“ das ganze Gebilde des „erzählten Raumes“ wie eine Schale.“²³⁹ Es wird zwischen importiertem (topographisch und toponymisch korrekte Wiedergabe des Georaumes)²⁴⁰ bzw. transformiertem (abweichende bzw. remodellierende Beschreibung des Georaumes)²⁴¹ und fingiertem Handlungsraum (referiert nicht auf den Georaum)²⁴² unterschieden. Der fiktionalisierte Raum wird durch die Kategorien *importiert* und *transformiert* und der Raum der Fiktion durch die Kategorie *fingiert* abgedeckt.²⁴³ Der Handlungsraum²⁴⁴ kann neben einem geographischen Horizont einen Figurenraum haben. Der geographische Horizont teilt sich in einen oder mehrere topographische Marker und (bzw. oder) in einen oder mehrere projizierte/n Raum bzw. Räume.²⁴⁵ Ein *topographischer Marker*²⁴⁶ ist ein Raum, der erwähnt wird, aber keinen Aufenthalt der handelnden Figuren in ihm nach sich zieht. Ein *projizierter Raum*²⁴⁷ ist ebenfalls ein Raum, der nicht von den handelnden Figuren betreten wird, aber als Traum- oder Sehnsuchtsort bzw. erinnelter Ort im Text wahrnehmbar ist. Der *Figurenraum* wiederum kann wie folgt beschrieben werden:

Innerhalb des Figurenraums bewegen sich, wie der Name sagt, die Figuren – dieser Kreis enthält die eigentlichen Orte der Handlung. Er ist nochmals unterteilt in Handlungszonen und Schauplätze. Handlungszonen machen die *Makrostruktur* eines Handlungsraums sichtbar. [...] Die Schauplätze [...] sind innerhalb dieses Ordnungsgefüge die jeweils kleinste Raumeinheit: ein Haus, ein Hof, ein Hotel, eine Stadt etc.²⁴⁸

Dem hinzuzufügen ist, dass das Pendant eines Handlungsraumes der Leseraum ist. Dieser hat aber weiter keine Bedeutung für die aktuelle Fragestellung und wird dementsprechend nicht näher erläutert.

²³⁷ Vgl. Piatti, S. 127.

²³⁸ Ebda., S. 136.

²³⁹ Ebda., S. 128.

²⁴⁰ Vgl. ebda., S. 361.

²⁴¹ Vgl. ebda.

²⁴² Vgl. ebda.

²⁴³ Vgl. ebda., S. 138.

²⁴⁴ Vgl. ebda., S. 128.

²⁴⁵ Vgl. Abbildung 46. Piatti, S. 129.

²⁴⁶ Vgl. Piatti, S. 362.

²⁴⁷ Vgl. ebda.

²⁴⁸ Ebda., S. 129.

Ergänzend zu Piattis literaturgeographischen Begriffsapparat wird Hauthals Einteilung von Raum im Drama angefügt:

Wenn von Raum im Drama die Rede ist, kann sich dies auf mindestens drei Räume beziehen: auf (1) den *dramatischen Raum* als fiktiven oder imaginären Schauplatz der Handlung, (2) den im Text entworfenen *szenischen Raum* (den Bühnenraum bzw. das Bühnenbild) oder (3) den *theatralen Raum*, d.h. die einem Theatertext implizit eingeschriebenen Bühnenform bzw. Architektur des Aufführungsortes.²⁴⁹

Obwohl Hauthal dem dramatischen Raum keine fiktionalisierenden Züge zuspricht, ist ihre Dreiteilung des Raumes im Drama nicht uninteressant. Denn auch sie behauptet, dass ein Zusammenhang zwischen Raum- und Kulturmodellen besteht:

Den [...] Gestaltungen des dramatischen Raums ist bei aller Verschiedenheit eines gemeinsam: Sie demonstrieren, wie kulturelle Ordnungen die Handlungen der (fiktionalen) Akteure prästrukturieren und determinieren. Damit führt die Semantisierung des Raums im Drama immer auch die räumliche Prägung kultureller Praktiken vor.²⁵⁰

Hauthals Aussage kann mit Löws Dualität von Raum in Kontext gesetzt werden: Raum wirkt auf die (fiktionalen) Akteure und diese haben eine Wirkung auf den Raum. Raum existiert demzufolge nicht nur als real wahrnehmbare Größe, wie auch das dieses Kapitel abschließende Zitat demonstriert:

Sprache eröffnet eigene Schauräume, die imaginativ betreten und durchschritten werden können, das Durchqueren von Sprachräumen im Schreiben und Lesen bleibt aber zugleich rückgebunden an die Modi der Erfahrungen von empirischen Welten.²⁵¹

3. Sprache im kritischen Volksstück

„Sprache ist die Gabe allein des Menschen [...]. Und jedes Wort, das er redet, wandelt die Welt worin, worin er sich bewegt, wandelt ihn selbst und seinen Ort in dieser Welt.“²⁵²

Dolf Sternberg 1945.

3.1. Volkskritische Sprache

Die Sprache im kritischen Volksstück ist die Sprache der Neuen Sachlichkeit. Sie weist einen hohen Grad an Stilisierung auf und ist von informativer Qualität, welche sich deutlich von der

²⁴⁹ Hauthal, Janine: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur „Bühne“ des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. In: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 371f.

²⁵⁰ Hauthal, S. 374.

²⁵¹ Wenzel, Horst: Einleitung. Räume der Literatur. In: Topographien der Literatur, S. 205.

²⁵² Engelke, S. 205.

Sprache des Expressionismus beispielsweise abgrenzt – neusachlicher Sprachgebrauch verpflichtete die Schriftsteller_innen, Inhalte klar und nüchtern zu vermitteln.²⁵³

Das kritische Volksstück ist stark von Sprach- und Gesellschaftskritik geprägt.²⁵⁴ Wie im Kapitel II. 1.3. *Inhalt und Form des kritischen Volksstücks* angeführt, sind Wortskepsis, nicht sinngemäß und nicht zusammenhängend verwendete Sprache, sprachliche Ohnmacht bzw. Sprachlosigkeit charakterisierend für die Sprache im kritischen Volksstück.²⁵⁵ Besonders auffallend ist, dass die „Figuren [...] auf Sprachmuster zurück[greifen], die Kommunikation [eher] verhinder[n], als sie ermöglichen.“²⁵⁶ Dazu ein Zitat von Botho Strauß: Sprachgebrauch zeigt sich im kritischen Volksstück wie folgt:

[J]e inständiger sie [die Figuren des kritischen Volksstücks] über ihr Intimstes Auskunft zu geben versuchen, um so mehr [bedienen sie] sich einer offiziellen, einer „öffentlichen“ Redeweise [...], stets von einem schizophrenen Bedürfnis durchdrungen, sich als [...] Individuen zu formulieren [...].²⁵⁷

Diese ästhetisierte Sprache ist der Sprache der sogenannten Mittelschicht der Weimarer Republik bzw. der Ersten Republik Österreichs entnommen und erfährt je nach sozialer Figurenzugehörigkeit dialektale Nuancen. Die demaskierende Eigenschaft der Sprache bringt zusätzlich die genrespezifische Perspektivenlosigkeit der einzelnen Figuren zum Ausdruck.²⁵⁸ Rühle konkretisiert diese Ästhetik anhand der Sprache in den Dramen Horváths, den er, dem Kanon entsprechend, als literarischen „Entdecker“ dieser Sprache und ihrer demaskierenden Eigenschaft ansieht. Darüber wäre zu diskutieren, denn die Dramen, die den erläuterten Sprachgebrauch aufweisen, entstanden später als etwa *Pioniere in Ingolstadt*. Nach Rühle ist „[...] die Entdeckung der Umgangssprache für das Drama [und] ihre Analyse, was sie über Herkunft, Bildung, soziales Bewußtsein und soziales Gehabe, Kontaktfähigkeit, Gefühl und Entwicklungsmöglichkeit der Person sagt“²⁵⁹, Horváth zuzuschreiben. Eine sogenannte Alltagssprache als soziale Wahrheit, die politischer Natur und entlarvend ist.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Alltagssprache ist keine Neuentdeckung der Literat_innen der Weimarer Republik. An anderer Stelle wurde schon darauf hingewiesen, dass die Literatur der Neuen Sachlichkeit naturalistische Anleihen aufweist. Die künstliche

²⁵³ Vgl. Kässens; Töteberg, S 36ff.

²⁵⁴ Vgl. Gassen; Schapner, S. 1291.

²⁵⁵ Vgl. Bobinac, S. 186.

²⁵⁶ Kässens; Töteberg, S 38.

²⁵⁷ Strauß, Botho: Bürgerdämmerung auf der Bühne. *Fleißer „Pioniere in Ingolstadt, Canetti „Hochzeit“, Erdman „Der Selbstmörder“, Gombrowicz „Operette“*. In: Strauß, Botho: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater. 1967-1986. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1987, S. 223.

²⁵⁸ Vgl. Kässens; Töteberg, S. 39ff.

²⁵⁹ Rühle: Die neuen Grundlagen, S. 46.

Erhöhung der alltäglichen Sprache mit literarischen und linguistischen Stilmitteln kann aber der Neuen Sachlichkeit als Novum zugesprochen werden. Und der analytische Aspekt der Sprache, getreu der Neuen Sachlichkeit, sollte im Kontext der zeithistorischen sprachkritischen Lehren angesehen werden, und nicht als Verdienst eines einzelnen Kopfes.

3.2. Dramatische Sprache

Ein dramatischer Text kann nach Roman Ingarden in Haupt- und Nebentext²⁶⁰ geteilt werden. Die typographisch voneinander zu unterscheidenden Textschichten sind als gesprochene Repliken der Dramenfiguren – Dialog, aber auch Monolog²⁶¹ – und als sprachliche Textsegmente zu bezeichnen. Letzteres wiederum kann bzw. können „Dramentitel, Epigraphe, Widmungsschriften und Vorwörter, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenmarkierung, Bühnenanweisung zur Szenerie und Aktion[,] die Markierung des jeweiligen Sprechers einer Replik“²⁶² und Inszenierungs- bzw. Regieanweisungen²⁶³ sein. Regieanweisungen, die einen literarischen Eigenwert besitzen, können aber nicht nur im Nebentext vorhanden sein. Im Haupttext erscheinen sie als implizierte Inszenierungsanweisungen, nicht nur in Dramen mit keinen bzw. minimalen nebensächlichen Textsegmenten. „Die Performativität der dramatischen Rede gewährleistet die Konstituierung der Sprechsituation im Sprechakt und liefert somit implizit immer schon Inszenierungssignale mit.“²⁶⁴

Dramatische Worte haben

[...] grundsätzlich [eine] lexikalische Bedeutung [...], [eine] syntaktische Bedeutung, [und eine] Bedeutung in Beziehung auf die Umstände in der „wirklichen“²⁶⁵ Welt [...]. Die Worte des dramatischen Dialogs [...] sind Sprechakte [...] auch Vehikel zur Übermittlung sachlicher und emotionaler Information. Zusätzlich [...] dienen [sie] auch zur *Individualisierung* von Figuren [...].²⁶⁶

Esslins Überlegungen zum Wort im Drama²⁶⁷ erinnern stark an die Prinzipien des neusachlichen Sprachgebrauches. Weiter ist er der Auffassung, dass die „Bedeutung sprachlicher

²⁶⁰ Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink, UTB 2001, S. 35ff.

²⁶¹ Vgl. ebda., S. 180.

²⁶² Pfister, S. 35.

²⁶³ Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reineck bei Hamburg: Taschenbuch Verlag GmbH 1989 (= Rowolths Enzyklopädie), S. 81.

²⁶⁴ Pfister, S. 37.

²⁶⁵ Die Bezeichnung „wirkliche Welt“ soll an dieser Stelle nicht irritieren oder kritisch hinterfragt werden. Vor allem da die Quelle, aus der das Zitat stammt, über 20 Jahre alt ist und sie nur zum Zweck einer knappen und spezifisch-allgemeinen Übersicht von Sprache in dramatischen Texten herangezogen wird.

²⁶⁶ Esslin, S. 82f.

²⁶⁷ Vgl. ebda., S. 80ff.

Äußerungen der Figuren im Drama [...] nie nur isoliert vom dramatischen Kontext [...] analysiert werden [kann].“²⁶⁸ Vielmehr muss sie, die Aussage der Rede, „auch immer im Licht des Charakters, von dem sie ausgeht, verstanden werden.“²⁶⁹ So sieht Esslin eine dialektische Wechselwirkung zwischen der szenischen bzw. textimmanenten Situation – zu nicht textimmanenten Referenzen macht er in diesem Zusammenhang keine Angaben – und den Worten der Figur. Daraus kann unter anderem Subtext entstehen, der außer- und innertextlich dekodiert werden kann. So leitet sich die

Aussage der im Drama gesprochenen Worte in letzter Konsequenz [...] aus der Überlegung her, *wer* mit diesen Worten *was* mit *wem* unter *welchen Bedingungen* macht. Oder knapper, im Drama leitet sich die Aussage der Worte letztlich aus der *Situation* her, der sie entspringt.²⁷⁰

²⁶⁸ Esslin, S. 86.

²⁶⁹ Ebda.

²⁷⁰ Ebda.

III. ANALSYE

1. Ingolstadt

Im Titel der beiden Dramen *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* wird auf die real existierende deutsche Kleinstadt Ingolstadt²⁷¹ verwiesen. Abgesehen von dem Stadtnamen im Titel sind in den Nebentexten der dramatischen Texte weitere topographische Angaben zu finden. Ingolstadt gilt als räumliche Referenz der dramatischen Texte.

1.1. Ingolstadts Eigenlogik

Die Signatur der Landschaft

Die Physiognomie des Nahbereichs um Ingolstadt wird durch ein flaches, breites Becken bestimmt. Im Norden steigen die Höhenzüge des Jura in die Ebene hinab, im Süden verlieren sich die Wellen einer tertiären Hügellandschaft in das geweitete Donautal. Dunkelgrüne Wälder begrenzen hier wie dort den Horizont [...]. Ob man sich von München oder von Nürnberg her nähert, die Landschaft wird ruhiger, ernster und breitwilliger, sich der gestaltenden Kraft des Menschen zu fügen. Ernster und gesammelter gibt sich auch die Donau, die [...] das verspielte Geschlängel des Oberlaufs abgelegt hat und [...] in weiten Bogen dahinfließ[t] [...].²⁷²

Rudolf Koller sieht die „[a]uf der vom Fluß an seinem Nordufer höher angeschütteten Schotterfläche entstand[ene] [...] Siedlung Ingolstadt“²⁷³ eingebettet in eine Landschaft, die durch das Flussbett der Donau ihren natürlichen Charakter erhielt. Der Fluss ist ausschlaggebend für die Stadtgründung – Ingolstadt ist an einem „vom Handel seit alters her benutzten Donauübergang“ , der „die alte Donautalstraße kreuzte“ ²⁷⁴, als Brückensiedlung²⁷⁵ entstanden. Das Bezwingen der Natur scheint bei der Entstehung von Ingolstadt wesentlich und der Brückenbau über die Donau als Ergebnis einer gezähmten, sich breitwillig dem Menschen unterwerfenden Landschaft. Den natürlichen Begrenzungen, wie etwa die Hügellandschaft, die Wälder oder der Fluss, fügen die Ingolstädter im Laufe der Jahrhunderte eine Steinmauer zu ihrem Schutz vor natürlichen Einflüssen, wie etwa Überschwemmungen,

²⁷¹ [Notwendige Unterscheidung: Das *fiktionalisierte Ingolstadt* wird kursiv geschrieben, das real existierende Ingolstadt nicht.]

²⁷² Koller, Rudolf: Ingolstadt. Stadt an der Donau. Ingolstadt: Verlag Donau Kurier 1975, S. 9.

²⁷³ Ebda.

²⁷⁴ Ebda.

²⁷⁵ Vgl. Ebda.

und vor politischen Feinden hinzu. So erhält Ingolstadt den Beinamen *Schanz* – hergeleitet von dem Verb *verschanzen* – in Bezug auf die Funktion der Stadt als bayrische Landesfestung und die daraus resultierende Notwendigkeit einer die Stadtbevölkerung beschützende und einschließende Stadtmauer.²⁷⁶

Ingolstadt wäre ohne seine Mauern nicht vorstellbar. Die Mauern schaffen eine Basis für zwei Phänomene, die unwiderruflich mit Ingolstadt verbunden sind. Hiltrud Häntzschel, 2007 publizierte sie eine Biographie über Fleißer, formuliert es folgendermaßen:

Ist Ingolstadt anders?

Ingolstadt ist immer mehr. Es ist katholischer als andere – nicht alle – bayrischen Städte, gegenreformatorischer, jesuitischer; es ist wohlhabender zu Zeiten Kaiser Wilhelms II., denn es ist Garnisonsstadt mit allem Drum und Dran, und die Rüstungsindustrie floriert; es ist militärischer, militaristischer, martialischer, gerüstet, befestigt, bewehrt – und stolz darauf.“²⁷⁷

Demnach sind eine hermetische Abgeschlossenheit und eine starke Ausprägung bayrischen Katholizismus zwei charakteristische Phänomene Ingolstadts.

1.1.1. Ingolstädter Mauern

Die Mauern, die nach Benjamin Fleißers Sprachkleid gestreift haben, prägten in ihrer geschlossenen Form das Stadtbild von Ingolstadt sechshundert Jahre lang:

Jahrhundertlang hielt sich die Stadt in jenen Begrenzungen, die ihr die Bürger bei der Stadterweiterung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gaben und in die sie später das Korsett der klassizistischen Festung preßten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam Bewegung in dieses Bild.²⁷⁸

Die Erteilung des Stadtrechtes an Ingolstadt um 1250 legte den Grundstein der Stadtmauern. Um 1255²⁷⁹ errichteten die Ingolstädter eine „Stadumwallung von rechteckigem Grundriß“²⁸⁰, die in jeder Ecke einen Wehrturm hatte. Die Siedlung wurde durch zwei Hauptstraßen, welche sich kreuzten und jeweils von einem Tor rechts und links begrenzt waren, in vier fast gleich große Teile gegliedert. Das entscheidende Merkmal der Ingolstädter

²⁷⁶ Vgl. Scheuerer, Kurt: Die Donau in Ingolstadt. Die Pontonbrücke der Pioniere in Ingolstadt. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/pionie01.htm> [Stand 29. Dezember 2011].

²⁷⁷ Häntzschel, Hiltrud: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2007, S. 19f.

²⁷⁸ Koller, S. 9.

²⁷⁹ Vgl. Scheuerer, Kurt: Die Befestigungsanlagen Ingolstadts. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/festu-01.htm> [Stand 29. Dezember 2011].

²⁸⁰ Koller, S. 16.

[illegible]

²⁸¹ Brandl-Ziegert, Renate: Die Sozialstruktur der bayrischen Bischofs- und Residenzstädte Passau, Freising, Landshut und Ingolstadt. Die Entwicklung des Bürgertums vom 9. bis zum 13. Jahrhundert. In: Die mittelalterliche Stadt in Bayern. Hrsg. von Karl Bosl. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1974 (= Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte. Beiheft 6. Reihe B), S. 91.

²⁸³ Stadtarchiv Ingolstadt. Online: URL:

²⁸⁴ Vgl. Koller, S. 16.

²⁸⁶ Vgl. Scheuerer: Die Befestigungsanlagen Ingolstadts [Stand 29. Dezember 2011].

²⁸⁸ Ebda. [Stand 29. Dezember 2011].

²⁹⁰ Ebda., S. 47.

Ingolstädter Renaissancefestung errichtet. Die mittelalterliche Stadtmauer wurde nicht geschliffen, sie diente weiterhin als innerer Verteidigungsring und blieb auch während der systematischen Zerstörung der Renaissancefestung durch die Truppen Napoleons unversehrt.²⁹¹ Dreißig Jahre später wurde mit dem Bau der klassizistischen Festung begonnen, der insgesamt fünfte Festungsring um Ingolstadt. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden, ohne dass einer der anderen Festungsringe verschwand, der sechste und der siebte Festungsring.²⁹²



Die ältere²⁹³ der beiden Karten veranschaulicht zum einen, dass sich die Stadt zur Zeit von Fleißers Geburt noch nicht über die im 14. Jahrhundert festgelegten Stadtgrenzen ausgedehnt hat und zum anderen, wird sie mit der jüngeren²⁹⁴ topographischen Ansicht von Ingolstadt verglichen, dass „das Bild des [...] Stadtkerns [sich] im Laufe von Jahrhunderten [kaum] verändert [hat]“²⁹⁵. Mehr noch – Koller spricht Mitte der 1970er sogar davon, dass in Ingolstadt die „Eigenart der mittelalterlichen Straßenräume im wesentlichen [...] noch erhalten“²⁹⁶ sind.

Im Verlauf des Zweiten Weltkrieges wurden die Festungsringe durch alliierte Bombenangriffe schwer beschädigt. Nach 1945 wurde ein Großteil der noch vorhandenen

²⁹¹ Vgl. Koller, S. 43ff.

²⁹² Vgl. Scheuerer: Die Befestigungsanlagen Ingolstadts. [Stand 29. Dezember 2011].

²⁹³ Stadtarchiv Ingolstadt: Historische Karte von Ingolstadt. Online: URL: http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/frameset.cfm?url=http%3A//www.ingolstadt.de/stadtmuseum/documents/stadtarchiv_det_mi.htm [Stand 29. Dezember 2011].

²⁹⁴ Google Maps: Ingolstadt. [Stand 22. Dezember 2011]. [Korrekte Quellenangabe siehe IV. 3. Internetquellen]

²⁹⁵ Koller, S. 65.

²⁹⁶ Ebda., S. 16.

Verteidigungswälle geschliffen.²⁹⁷ Reste der mittelalterlichen bis klassizistischen Stadtmauern existieren noch am Anfang des 21. Jahrhunderts und prägen das unverwechselbare Erscheinungsbild der Ingolstädter Altstadt.²⁹⁸

1.1.2. Ingolstädter Katholizismus

Obwohl sich der katholische Orden der Franziskaner für die beiden Ingolstädter Klöster verantwortlich zeigt,²⁹⁹ haben innerhalb der Stadtgeschichte die Jesuiten, ebenfalls ein katholischer Orden, einen höheren Stellenwert – möglicherweise aufgrund einer strukturellen Parallele zwischen Ingolstadt und diesem Orden: Die Jesuiten gelten als eine nach außen hin sehr geschlossene Gemeinschaft, die im Inneren eine fast unbegrenzte religiöse Bandbreite praktiziert. Ihre immense Wirkungskraft auf wissenschaftlicher, kultureller und seelsorglicher Ebene ist tief verwurzelt in den Ingolstädter Annalen.³⁰⁰

Nach Beginn der Reformation zogen die Jesuiten mit der Gründung des Ingolstädter Jesuitenkollegs in die Stadt ein.³⁰¹ Das Kolleg hatte die Aufgabe, als geistiges Zentrum der Gegenreformation in Ingolstadt zu fungieren.³⁰²

Die Jesuiten [...] entwickelten sich in Deutschland zum wichtigsten Instrument der katholischen Reform im Kampf gegen den Protestantismus. [...] Gerade die Jesuiten haben durch eine gezielte Kombination von Schultätigkeit, Seelsorge und Jesuitentheater versucht, die Bevölkerung für den katholischen Glauben zu gewinnen bzw. diesen zu festigen.“³⁰³

Der Jesuitenorden, der den absoluten Gehorsam gegenüber Gott und praktizierte³⁰⁴, existierte in seiner erprobten Form bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Ingolstadt. Eine unmittelbare Wirkung seiner Prinzipien, unter anderem auf wissenschaftlicher Ebene, war bis ins 19. Jahrhundert zu spüren, indirekt wirkt der Geist des Ordens noch in der Gegenwart nach.³⁰⁵

²⁹⁷ Vgl. Koller, S. 61ff.

²⁹⁸ Vgl. Benkel, Martina; Lorenz, Herbert: Ingolstadt Tourismus und Kongress. Sehenswürdigkeiten. Online: URL: http://www.ingolstadt-tourismus.de/detail.jsp?appLang=DE&MenuID=1&Category_ID=4&ID=26&pos=0 [sowie] http://www.ingolstadt-tourismus.de/detail.jsp?appLang=DE&MenuID=1&Category_ID=4&ID=29&pos=0 [Stand 03. Jänner 2012].

²⁹⁹ Vgl. Daser, Manfred: Ingolstadt Zeittafel. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/> [Stand 04. Jänner 2012].

³⁰⁰ Vgl. Kraus, Ulrich: Bevölkerung nach Religionen nach 1939. In: Statistisches Jahrbuch. Stadt Ingolstadt. 2010. Hrsg. von der Stadt Ingolstadt, S. 30. Online: URL: http://www2.ingolstadt.de/media/custom/465_1978_1.PDF?1316760887 [Stand 04. Jänner 2012].

³⁰¹ Vgl. Hofmann, Siegfried: Wirken. Ein Beitrag zur Ausstellung: Die Jesuiten in Ingolstadt. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/sj-wirk.htm> [Stand 04. Jänner 2012].

³⁰² Vgl. Hartmann, S. 344.

³⁰³ Ebda.

³⁰⁴ Vgl. Hofmann, Siegfried: Die Jesuiten in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Ausstellung: Die Jesuiten in Ingolstadt. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/sj-orden.htm> [Stand 04. Jänner 2012].

³⁰⁵ Vgl. ebda. [Stand 04. Jänner 2012].

1.2. Ingolstadt in der Weimarer Republik

Im Kontext eines nach 1918 entmilitarisierten Deutschlands mit einer darniederliegenden Wirtschaft spricht Häntzschel von einer „tief gekränkten kollektiven Ingolstädter Seele [und] ein[em] zerstörte[n] Selbstverständnis.“³⁰⁶ Vor dem Ersten Weltkrieg lebte die städtische Zivilbevölkerung „[i]n der überdimensionalen Garnison [...] vom, mit und für das Militär.“³⁰⁷ Die industrielle Revolution hatte kaum Wirkung auf Ingolstadt. Die Stadtmauern bzw. vor allem die zahlreichen Festungsringe rund um den Stadtkern waren unvorteilhaft und hinderlich für den Bau von Industriehallen. Dies hatte zur Folge, dass im 19. Jahrhundert in Ingolstadt keine nennenswerten industriellen Siedlungen entstanden sind. Die Attraktivität von Ingolstadt als industrieller Standort minderte unter anderem die Tatsache, dass der in der Nähe der Stadt errichtete Eisenbahnknotenpunkt für militärische Zwecke ideal, für den Handel aufgrund seiner größeren Entfernung zum zivilen Stadtkern aber unvorteilhaft war. Zusätzlich schränkten die „bürgerliche Eigenständigkeit und Selbstverwaltung“³⁰⁸ sogenannte Rayongesetze ein. Sie machten das Errichten von zivilen Bauten außerhalb der inneren Festungsmauer fast unmöglich. Eine Ausnahme gab es jedoch – die staatliche Rüstungsindustrie ließ sich in Ingolstadt nieder.

Die militärische Vormachtstellung endete mit der Ausrufung der Weimarer Republik. Mit ihrem Anfang verschwand auch die Rüstungsindustrie. Der Stadt drohte eine wirtschaftliche Katastrophe, für die vergleichsweise schnell eine Lösung gefunden wurde. Staatlich gelenkt rüstete man die vorhandenen Betriebe auf eine sogenannte Friedenswirtschaft um – in Ingolstadt entstand eine Armaturen- und Textilproduktion³⁰⁹. Mit dem Abzug des Militärs dachten die politisch Verantwortlichen Ingolstadts auch über eine architektonische Öffnung der Stadt nach. Die Ende der 1920er einsetzende Weltwirtschaftskrise und der zehn Jahre später stattfindende Zweite Weltkrieg verhinderten diese Pläne allerdings. Natürlich forderte die Weltwirtschaftskrise auch in Ingolstadt ihren Tribut. Aber von wirtschaftlicher Warte aus gesehen, ging es Ingolstadt nach einem anfänglichen Schock besser als weiten Teilen der Weimarer Republik.³¹⁰

³⁰⁶ Häntzschel, S. 20.

³⁰⁷ Koller, S. 62.

³⁰⁸ Ebda.

³⁰⁹ Vgl. Schönewald, Beatrix: Geschichtlicher Hintergrund. Das 20. Jahrhundert. Motive und Ansichten von Ingolstadt aus fünf Jahrhunderten. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/ansich75.htm> [Stand 02. Jänner 2012].

³¹⁰ Vgl. Koller, S. 62ff.

2. Fiktionalisiertes *Ingolstadt*

Ingolstadt ist nicht nur Fleißers Geburts- und Sterbeort, sondern auch der Ort, an dem sie den größten Teil ihres Lebens verbrachte.³¹¹ Dies beeinflusste ihre literarischen Texte – im Fall von *Fegefeuer in Ingolstadt* und von *Pioniere in Ingolstadt* liegt eine Literarisierung der Stadt Ingolstadt vor.

Ingolstadt entspricht der Definition von urbanem Raum. Es ist Produkt eines handelnden Subjekts, einer Gesellschaft. Die Lebens- und Organisationsweise der Ingolstädter ist, wie in Kapitel III. 1. *Ingolstadt* aufgezeigt wurde, militärisch und religiös geprägt. Im Kontext *Ingolstadt* kann von einer entindividualisierten Kleinstadt gesprochen werden, in der sich zur Zeit der Dramenhandlungen (Weimarer Republik) geistige Haltungen und materielle Bedingungen überlagern. Haltungen geistiger Natur sind unterschiedliche Stadtpunkte zu Religion, zu Sexualität sowie zu Funktion und Sinnhaftigkeit des Militärs in Ingolstadt. Materielle Bedingung sind auffallend viele Sakralbauten auf engem Raum,³¹² der als stark begrenzte, mittelalterliche Stadtstruktur (heutiger Stadtkern von Ingolstadt) beschrieben werden kann, eine Stadtmauer, die ein Innen und ein Außen erzeugt, und eine Öffnung bzw. eine räumliche Neustrukturierung der Stadt, bedingt durch den Abzug der Garnison. Die entindividualisierte Gesellschaft von *Ingolstadt* lebt in einer kollektiven Sphäre. Jegliches Private wird öffentlich behandelt, folglich ist es für das Kollektiv relevant. Sogenannte schrankenweisende Mechanismen innerhalb der Gesellschaft werden dadurch ermöglicht. Demnach sind eine hermetische Abgeschlossenheit und eine starke Ausprägung bayrischen Katholizismus die charakteristischsten Phänomene Ingolstadts.

Da *Fegefeuer in Ingolstadt* „[nach Moray McGowan] von der Forschung vorrangig unter den vier Aspekten [...] Kleinstadtenge, Religion, Sexualität [und] Rudelgesetz“³¹³ betrachtet wird, liegt der thematische Fokus der nachfolgenden Analyse des ältesten Dramas von Fleißer auf Raumkonstitution im Kontext Religion und Gesellschaft. Die von Häntzschel postulierte gekränkte Garnisonsseele der Ingolstädter_innen während der Weimarer Republik behandelt Fleißer in *Pioniere in Ingolstadt*. Daher wird am Beispiel des kritischen Volksstücks Raum-

³¹¹ Fleißer, Marieluise: Meine Biographie. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277), S. 523ff.

³¹² Vgl. Karte der Ingolstädter Altstadt im Anhang [S. 113].

³¹³ Brüns, Elke: Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorenpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1998 (= Ergebnisse der Frauenforschung. Bd. 48), S. 101.

konstitution anhand des Militärwesens in *Ingolstadt* nach 1918 sowie der *Ingolstädter* Gesellschaft betrachtet.

2.1. *Fegefeuer in Ingolstadt*

2.1.1. Literarisierter Raum *Ingolstadt*

Auch wenn der Titel von Fleißers erstem Drama nicht aus ihrer Feder stammt, spricht doch einiges dafür, dass Ingolstadt die räumliche Referenz des Textes ist.

Im Lied des 1. Ministranten am Anfang des 2. Aktes wird Ingolstadt besungen: „In Ingolstadt ist zünftig[,] da gibts a Pferdebahn [...]“.³¹⁴ Die konkrete Nennung des Stadtnamens wiederholt sich an keiner anderen Stelle des Textes, der dramatische Raum wird in den Figurenreden aber mehrmals als Stadt bzw. zweimal als Kaff bezeichnet.³¹⁵ Es kann behauptet werden, dass Ingolstadt der Bezugspunkt des dramatischen Textes, der Georaum, ferner die literarisierte bzw. fikionalisierte Stadt, ist. Weitere Indizien sind diesbezüglich im dramatischen Text vorhanden. Der Gouvernementsplatz³¹⁶, der heutige Rathausplatz von Ingolstadt³¹⁷, das Kaffee Ludwig³¹⁸, das in der Ingolstädter Ludwigstraße zu Zeiten vor und nach dem Ersten Weltkrieg³¹⁹ existiert hatte und aus dem in der 2. FdF das Café Ludwig³²⁰ wird, die Schütt³²¹, eine sogenannte Donauniederung bei Ingolstadt,³²² und die Donau³²³, der sinnstiftende und strukturgebende Fluss Ingolstadts, sind Raumangaben innerhalb des Textes, welche auf Ingolstadt referieren. Es kann von einer topographisch und toponymisch korrekten Wiedergabe des Georaumes gesprochen werden, der Handlungsraum ist der Kategorie *importiert* zuzuordnen – mit Ausnahmen: ein transformierter Handlungsraum ist der Handlungsort

³¹⁴ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 122.

³¹⁵ Vgl. ebda., S. 114ff.

³¹⁶ Vgl. ebda., S. 109.

³¹⁷ Vgl. Ansichten des Rathausplatzes nach Süden. Straßen, Plätze und Märkte in Ingolstadt. [2. Ansicht: 1917 Brunnen Kaiser Ludwig der Bayer] (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt. Hrsg. von Kurt Scheuer). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/rathpl07.htm> [Stand 19. Jänner 2012].

³¹⁸ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 142.

³¹⁹ Vgl. Postkarte *Ingolstadt. Ludwigstraße*. Online: URL: http://www.ansichtskarten-center.de/webshop/shop/pop_up.php?javascript_enabled=true&artikel_id=878390&lang=de&bild_nummer=0&bild_gross=10179/AK_10087835_gr_1.jpg&PEPPERSESS=4olnfdjsvu1fcv51ctdrduvjq2 [Stand 19. Jänner 2012].

³²⁰ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1971, S. 112.

³²¹ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 143.

³²² Vgl. Rühle, Günther: Anm. des Herausgebers. In: Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 143.

³²³ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 145.

des 2. bzw. des 4. Aktes, der „Seitenplatz einer Dult, hinter einem Zigeunerwagen“³²⁴ bzw. der Exerzierplatz³²⁵. Fingierte Handlungsräume sind die Räume der Fiktion Wohnzimmer und Altane der Familie Berotter. Fleißer markiert den Seitenplatz und den Exerzierplatz im Text nicht präzise, aber Jahrmärkte bzw. Volksfeste gehör(t)en zur Veranstaltungstradition Ingolstadts³²⁶, und militärisches Gelände war rund um Ingolstadt bis zum 20. Jahrhundert, wie beschrieben, die Norm. Im Zuge der Überarbeitung der 1. FdF werden aus dem Exerzierplatz die Donau-Auen³²⁷. Der veränderte Handlungsort des 6. Bildes verortet die Handlung eindeutig im Ingolstadt nach dem Ersten Weltkrieg, da die Exerzierplätze mit Auflösung der Ingolstädter Garnison ihrem „natürlichen“ Schicksal überlassen wurden.³²⁸

Topographische Marker des geographischen Horizonts sind der Gouvernementsplatz, die protestantische Kirche, eine abgelegene Allee (in der 2. FdF wird sie zum Handlungsort des 3. Bildes)³²⁹, das Kaffee Ludwig, die Schütt und die Donau, sowie Olgas Kloster(schule) und eine unbestimmte Kirche in Ingolstadt. Anzumerken ist, dass das Kaffee Ludwig und die Schütt im engeren Sinne nicht die von Piatti beschriebenen topographischen Marker sind, da das Kaffeehaus und die Donauniederung Räume sind, die von Figuren des Dramas innerhalb der Zeitstruktur der Handlung betreten werden, ohne dass diese aber dem Figurenraum integriert werden. „Himmel“, „Hölle“, „Fegefeuer“ und Amerika hingegen sind projizierte Räume des geographischen Horizonts.³³⁰

Fegefeuer in Ingolstadts Figurenraum setzt sich wie folgt zusammen: Anhand des Raumgefüges der 1. FdF lassen sich zwei Handlungszonen erkennen – die Handlungszone *Bürgerhaus Berotter* (1. und 3. Akt) und die Handlungszone *Plätze abseits der homogenen Stadtstruktur* (2. und 4. Akt). Daraus resultieren die Schauplätze *Wohnzimmer* bzw. *Altane bei Berotter* (Handlungszone *Bürgerhaus Berotter*) sowie der Schauplatz *Seitenplatz einer Dult* bzw. *Exerzierplatz* (Handlungszone *Plätze abseits der homogenen Stadtstruktur*).

³²⁴ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 122.

³²⁵ Vgl. Ebda., S. 143.

³²⁶ Vgl. Stadt Ingolstadt Kulturamt: *Die Septemberdult hat große Tradition. Geschichte*. Online: URL: http://www.septemberdult-ingolstadt.de/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=62 [Stand 22. Jänner 2012].

³²⁷ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1971, S. 112.

³²⁸ Vgl. Scheuer, Kurt: *Die Donau in Ingolstadt. Persönliche Erinnerungen an die Donau in Ingolstadt*. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/laende02.htm> [Stand: 29. Dezember 2011].

³²⁹ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1971, S. 78.

³³⁰ Vgl. Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 107ff.

2.1.2. (An)Ordnung im Textraum *Ingolstadt*

Spacing ist in *Fegefeuer in Ingolstadt* die Auswahl und das Platzieren von Figuren und materiellen Gütern bzw. das Positionieren von symbolischen Gütern, um Ensembles von Figuren, Gütern oder Figuren und Gütern sichtbar zu machen. Die für die Analyse wesentlichen Figuren des Dramas sind Olga, Clementine und Roelle, ferner Pepe, Berotter und Frau Roelle. Diese platzieren sich im Gegensatz zu anderen Figuren oder Gütern einzeln, als Paare oder in Gruppierungen. Ausgehend von den beiden Hauptfiguren Olga und Roelle ergeben sich folgende, relevante Konstellationen: Olga-Roelle, Olga-Pepe, Olga-Clementine-Berotter, Olga-Clementine, aber auch Olga-Berotter sowie Roelle-Clementine, Roelle-Frau Roelle und Pepe-Hermine. Materielle Güter sind das *Bürgerhaus Berotter*, die *Sakralbauten* und die *Stadtmauer*. Im Fall der beiden letzten materiellen Güter kann das behauptet werden, da der Georraum des Dramas laut dem Kapitel III. 2.1.1. *Literarisierter Raum Ingolstadt* Ingolstadt ist. Als symbolische Güter werden in *Fegefeuer in Ingolstadt* *Hierarchie*, *Vorschriften* und *Lieder* positioniert. Das vormalig als Lied des Ministranten bezeichnete *In Ingolstadt ist zünftig* wird vernachlässigt, da es nicht von einem der oben genannten Figuren gesungen wird. *Hierarchie* kann das hierarchische Verhältnis zwischen Eltern und Kindern bzw. Jugendlichen, zwischen Clique und Stadt und innerhalb der Clique sein. Materielle Beschaffenheit erhält das Gut *Hierarchie* in *Fegefeuer in Ingolstadt* etwa durch das *Bürgerhaus Berotter* oder durch die *Stadtmauern*. Die *Zehn Gebote* sind als *Vorschrift* das letzte symbolische Gut. Alle Figuren des dramatischen Textes leben und (ver-)urteilen nach den *Zehn Geboten*. Im 3. Akt etwa verwirft Olga Roelles rettende Lösung, einen Landaufenthalt, der eine geheime Geburt des Kindes ermöglichen würde, nachdem er zugibt, dass er das dafür benötigte Geld seiner Mutter gestohlen hat:

- Olga:* Und Sie gehen zu mir her und lassen mich ein Geld annehmen, das gestohlen ist? [...] Ich breche meine Beziehung ab, für mich sind sie kein Umgang.
Roelle: Das ist auch so ein Satz für den Umgang mit Menschen. Das kenne ich. [...]
Olga: Ich bin viel besser. [...] Sie sind kein Mensch.³³¹

Roelles Verfehlung betrifft drei Gebote – das vierte (Du sollst Mutter und Vater ehren), das siebte (Du sollst nicht stehlen) und das achte Gebot (Du sollst nicht lügen)³³². In seinem Monolog am Ende des Dramas klagt sich Roelle zudem selbst an, diese drei Gebote missachtet zu haben. Im Weiteren bezeichnet Olga ihn im 1. Akt, entsprechend dem siebenten Gebot, aber in einem anderen Kontext, als Dieb – Roelle ist durch diese Tat im Besitz eines

³³¹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 137.

³³² Vgl. Schreiber, Mathias: *Die Zehn Gebote. Eine Ethik für heute*. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010, S. 23ff.

Briefes von Olga an Pepe, der ihre ungewollte Schwangerschaft und die versuchte Abtreibung zum Inhalt hat. Der Brief dokumentiert Olgas Verstoß gegen das sechste Gebot (Du sollst nicht unkeusch sein)³³³. Im Gegensatz dazu stellt sich Clementine das ganze Drama hindurch als diejenige dar, die in absoluter Übereinstimmung mit den *Zehn Geboten* lebt. In den nachfolgenden Ausführungen wird das symbolische Gut *Vorschrift* als *religiöser Verhaltenskodex* bezeichnet, welcher die Zehn Gebote sowie religiöse Grundsätze wie etwa Bildung oder Gehorsam und Pflichterfüllung gegenüber Gott und seinen weltlichen Dienern, aber auch den Glauben an eine Existenz der christlichen Entitäten „Himmel“, „Fegefeuer“ und „Hölle“ inkludiert.

Die verschiedenen Ensembles von Figuren, Gütern oder Figuren und Gütern werden mittels des zweiten Aspekts von Raumkonstitution, der Syntheseleistung, als ein Element oder mehrere Elemente wahrgenommen. Diese Elemente sind in *Fegefeuer in Ingolstadt* Gesellschaft³³⁴ und Gemeinschaft³³⁵. Die Gesellschaft beinhaltet alle oben aufgezählten Figuren sowie Güter und kann als urban bezeichnet werden. Im Drama ist die urbane Gesellschaft ohne Ausnahme eine religiöse Gemeinschaft, da alle Figuren sich religiöser Prinzipien bedienen bzw. danach richten und leben, obwohl kein Geistlicher als prüfende Instanz im Figurenrepertoire vorhanden ist, und nachfolgend als *urbane Gemeinschaft* bezeichnet. Sie wiederum teilt sich in Religionsgemeinschaften und in Herkunftsgruppen. Die *Religionsgemeinschaft I* besteht aus den Figuren Berotter und Frau Roelle bzw. den *Ingolstädter_innen*. Die Clique bildet die *Religionsgemeinschaft II*. Entscheidender Unterschied zwischen den beiden Gemeinschaften ist, dass innerhalb der *Religionsgemeinschaft II* ein Prozess einer Säkularisierung stattfindet. Von einzelnen Figuren innerhalb der Clique wird die *urbane Gemeinschaft*, ergo die *Religionsgemeinschaft I*, in Frage gestellt. Sich von ihr zu emanzipieren oder sie zu negieren, gelingt aber keiner der Figuren. Ferner sind Genealogie sowie Freundschaft oder (körperliche und/oder emotionale) Liebe verbindendes Element bzw. Basis der nachfolgenden Herkunftsgruppen.

³³³ Vgl. Schreiber, S. 54ff.

³³⁴ Eine Gesellschaft ist ein „umfassendes System menschlichen Zusammenlebens“ bzw. eine „Summe von Individuen, die durch ein Netzwerk sozialer Beziehungen miteinander in Kontakt und Interaktion stehen“ u.a. in einem „abgegrenzten Territorium“. [Luhmann, Niklas [bzw.] Wienold, Hanns: Gesellschaft. In: Lexikon zur Soziologie, S. 241f.]

³³⁵ „Die Gemeinschaft beruht auf instinktiven Gefallen oder auf gewohnheitsbedingter Anpassung oder auf ideenbezogenem gemeinsamem Gedächtnis der beteiligten Personen. [...] Die Religionsgemeinschaft als Grund[form ist ein] organisch gewachsene[s] Ganze[s] [...]“ – im Gegensatz zu einer Gesellschaft, die zweckgebunden erschaffen wurde bzw. wird. [Hegner, Friedhart: Gemeinschaft. In: Lexikon zur Soziologie, S. 230f.]

Das Ensemble Olga-Clementine-Berotter bzw. Olga-Clementine und Olga-Berotter, *Bürgerhaus Berotter*, *Hierarchie* und *religiöser Verhaltenskodex* bildet die *Herkunftsgruppe*

I. Der 1. Auftritt bzw. der 2. Auftritt des 1. Akts belegt dies:

Wohnzimmer bei Berotter. [...]

Clementine: Wo ist wieder der Schlüssel in den Wäscheschrank?

Berotter: Kannst du nicht antworten? [...]

Olga: Auf der Kommode.

Berotter: Hast du wieder was eigenmächtig herausgenommen? Wie oft muß ich dir noch sagen, das ist bei uns verboten.

[...] 2. Auftritt [...]

Olga: Ihr kennt die Hermine nicht.

Berotter: Im Kloster war sie deine Freundin. [...]

Olga: Der Mama wäre es nicht recht, wenn sie ins Haus kommt.

Clementine: Sie spricht von der Mama. [...]

Berotter: Mit dir werde ich mich herumstreiten. Du bist was Apartes für deinen Vater. Sie kann Latein, sie will mir imponieren. [...] Will mitreden.

Clementine: In der Kirche war sie heute auch nicht.

Berotter: Warst du nicht in der Kirche? Du bist mir ein schönes Beispiel, das ist die Älteste.³³⁶

Olga und Clementine werden im Zitat als Schwestern markiert, Berotter als ihr Vater. Die hierarchische Rangordnung, die innerhalb der Familie herrscht, zeigt sich im Verbot des Vaters, aber auch im Verrat der Schwester bezüglich des verabsäumten Besuches der Messe. *Religiöser Verhaltenskodex* äußert sich in der Rede des Vaters: „Du bist mir ein schönes Beispiel“ und „Sie kann Latein“; aber auch in der von Clementine: „In der Kirche war sie heute auch nicht“. *Hierarchie* sowie *religiöser Verhaltenskodex* werden innerhalb der Familie über die Grenze der Generation hinweg weitergegeben. Im 3. Auftritt des 1. Akts empfindet sich Clementine aufgrund Olgas Ungehorsam gegenüber der Familie und der Kirche als hierarchisch höher, wenn sie Olga prophezeit: „Du kommst einmal nicht in den Himmel. Du mußt in der Hölle brennen, und ich lieg in Abrahams Schoß.“³³⁷ Damit wird das Machtverhältnis zwischen den beiden Schwestern klar fixiert – gegenüber Olga ist Clementine in Abwesenheit ihres Vaters seine Stellvertreterin. Ein hierarchisches Verhältnis zwischen den Schwestern bleibt auch außerhalb des Bürgerhauses Berotter bestehen. Olgas Konfliktpotenzial zeigt sich schon in den ersten Zeilen des Dramas im wiederholten Ungehorsam gegenüber der Familie. Olga wird überdies als bürgerliches Mädchen charakterisiert – sie genießt fernab von Ingolstadt eine auf religiösen Idealen basierende (Aus-)Bildung, ganz im Gegensatz zu ihrer Schwester Clementine, und wird trotz väterlicher Kritik vorerst nicht aus der Familie verstoßen. Fleißers Charakterisierung der Figur Olga steht in der Tradition eines literaturwissenschaftlichen Motives, denn das „gefallene, [ent- oder] verführte Mädchen und sein

³³⁶ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 107f.

³³⁷ Ebda., S. 111.

mehr oder weniger hilflose[r] Vater³³⁸ sind in *Fegefeuer in Ingolstadt* evident. Davon zeugt vor allem Olgas Verhältnis zu Pepe und die daraus resultierende Schwangerschaft, aber auch folgende Szene im 3. Akt:

Berotter: [...] Schaut mich an, Kinder, ob was an meinem Anzug ist. Vom Kaffee Ludwig bin ich wieder heimgegangen. Da sind sie so eigentümlich von mir weggerückt, und einer nach dem andern ist aufgestanden und hat gezahlt.
Olga: Vater! Ich muß dir was sagen: Ich habe ein Kind.
Berotter: Mensch! [...]
Hermine: Hilft mir wer halten.
Clementine: Wir gehen jetzt hinein ohne die Olga. [...]
Hermine: Du, die ist in die Schütt.³³⁹

Es ist allerdings nicht der Vater, der seiner Tochter der Sünde wegen den Todesstoß versetzt, sondern die Tochter selbst versucht sich das Leben zu nehmen. Ihr Vater könnte es auch nicht, da im Zitat angedeutet wird, dass er in Ohnmacht gefallen ist. So ist es Clementine, die ihre Schwester gemäß den hierarchischen Verhältnissen und im Einklang des *religiösen Verhaltenskodexes* verstößt. Olgas Vorhaben, sich in der Schütt zu ertränken, misslingt bzw. wird von Roelle verhindert. Ihre beabsichtigte Heimkehr ins väterliche Bürgerhaus im vorvorletzten Auftritt des 4. Akts kann somit, da alle anderen „Problemlösungen“ (Abtreibung, Suizid) erfolglos geblieben sind, als das Fügen in ihr (weibliches) Schicksal im religiös-patriarchalen System angesehen werden.

Die *Herkunftsgruppe II* formiert sich mittels der Figurenpaarung Roelle-Frau Roelle und den Gütern *Stadtmauer*, *Hierarchie* und *religiöser Verhaltenskodex*. Als Beleg wird der erste Dialog zwischen Roelle und Frau Roelle im 2. Akt (3. Auftritt) angeführt:

Frau Roelle: Hab ich dich, setziger Balg, setziger? Tust gleich, was ich will?
Roelle: [...] Mamme [...].
Frau Roelle: So, das wird gegessen. Daß ich dir das jeden einzigen Donnerstag predigen muß, seine Sagosuppe läßt man nicht stehn. Meinetwegen sitzt eine Stunde davor da. [...] Iß. [...] Nur nunter damit, daß muß alles sauber ausgegessen werden. [...] Muß ich zählen? So, der ist jetzt ganz für den heiligen Joseph, der für ein verstorbenes Schwesterlein, tut dich nur schön überwinden, der ist für alle armen Seelen im Fegefeuer.³⁴⁰

Eine Genealogie der beiden Figuren ist aufgrund Roelles Bezeichnung von Frau Roelle als seine Mutter („Mamme“) gegeben (siehe auch im Personenverzeichnis³⁴¹). *Hierarchie* spiegelt sich in den Worten und in dem daraus resultierenden Handeln (Füttern) von Frau Roelle – sie steht in diesem Zitat hierarchisch über ihren Sohn. Dieses Verhältnis droht infolge beiderseitigem Verschulden bzw. einseitigem Bemühen (Roelle) zu kippen. Am

³³⁸ Haida: Das Volksstück um die Jahrhundertwende und bis zum 1. Weltkrieg, S. 262.

³³⁹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 142f.

³⁴⁰ Ebda., S. 127.

³⁴¹ Vgl. ebda., S. 106.

deutlichsten zeigen dies die Auftritte sechs bis neun im 4. Akt des dramatischen Textes. *Religiöser Verhaltenskodex* liegt vor allem den letzten Zeilen des Zitates zugrunde – Frau Roelles „Fütterung“ des Sohnes. Sie ist die Figur des Dramas, bezeichnenderweise neben ihrem Sohn, deren Reden die meisten religiösen Phrasen und Floskeln beinhalten: „Ja, ich bin dagestanden wie das ewige Elend mit Reue und Leid. [...] Das sind die sieben Gaben des heiligen Geistes“³⁴² oder „Jesus Bub [...] Der ist von einem Teufel besessen [...] Fahr aus, unreiner Geist“³⁴³. Frau Roelles Weitergabe religiöser Grundprinzipien zeigt sich unter anderem an ihrem Sohn darin, dass er glaubt, ein gottesfürchtiger Prophet zu sein. Wie sehr Roelles Gedanken und Handlungen von der Religiosität seiner Mutter durchtränkt sind, offenbart sich insbesondere am Ende des Dramas in seinem Monolog:

[...] Ich armer sündiger Mensch klage mich an vor Gott dem Allmächtigen und Euch Priester an Gottes statt, daß ich seit meiner letzten Beichte vor sechs Monaten folgende Sünden begangen habe: – gegen das vierte Gebot, wie oft? gegen das siebte Gebot – wie oft? gegen das achte Gebot – wie oft? dick unterstrichen. Das ist mein Zettel für mich, den könnte ich gleich essen. Gegen die sieben Hauptsünden – alles steht drin. Ich bitte um eine heilsame Buße und um die priesterliche Lossprechung. Das probiere ich. (Ab)³⁴⁴

Die Clique ist die auf Freundschaft basierende *Herkunftsgruppe III*. Gleichzeitig ist die Clique auch *Religionsgemeinschaft II*. Die Figuren Olga, Clementine, Pepe, Roelle und Hermine bzw. Christian, der Bruder von Olga und Clementine, gehören der Gruppe bzw. der Gemeinschaft an. Materielle Güter sind die *Stadtmauer* und das *Bürgerhaus Berotter*, da alle Dialoge der Clique in den beiden Handlungszonen (*Bürgerhaus Berotter* und *Plätze abseits der homogenen Stadtstruktur*) stattfinden. Symbolische Güter der *Herkunftsgruppe III* bzw. der *Religionsgemeinschaft II* sind *Hierarchie* (zwischen der Clique und der Stadt bzw. der Elterngeneration sowie innerhalb der Clique) und *religiöser Verhaltenskodex*. Die hierarchischen Verhältnisse innerhalb der Clique verdeutlichen folgendes Zitat, das dem 3. Akt, unmittelbar nach Clementines Liebesenttäuschung und nachdem sich Roelle mehrmals als wasserscheu bezeichnet hat, entnommen ist:

<i>Clementine:</i>	[...] Du kennst mich nicht. Für dich kann ich mir was erfinden.
<i>Christian:</i>	Mit dem machen wir ein abschreckendes Beispiel, das will ich schon lang.
<i>Clementine:</i>	Wir stecken ihn ins kalte Wasser.
<i>Roelle:</i>	Ich will nicht.
<i>Christian:</i>	Und Feindschaft sei gesetzt zwischen dir und dem Wasser.
<i>Hermine:</i>	Jetzt haben wir was, jetzt können wir ihm an.
<i>Clementine:</i>	Es muß ihn wer aufhalten. (Ab) [...]
<i>Christian:</i>	Der weiß schon, daß er uns nicht auskommt. [...]
<i>Clementine:</i>	Ich bin da mit meinem Schaff. [...]
<i>Pepe:</i>	Von dem läßt sie sich nichts abschaun an ihrer Glorie.

³⁴² Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 128.

³⁴³ Ebda., S. 152.

³⁴⁴ Ebda., S. 153.

Roelle: Ich bin euch nie wieder gut.
Christian: Davon fällt dir keiner tot um. [...]
Olga: Sie meinen die Olga hilft. Die Olga hilft nicht. [...] Packt ihn.
Roelle: Auf was für einer Erde bin ich?
Olga: Auf der deinigen, wo dein Nächster nichts darf als verrecken.
Roelle: Ich will bekennen. Ich muß bekennen, was wichtig ist.
Christian: Was?
Roelle: Ich bin ein schlechter Mensch. [...]
Clementine: Dein Tod wird es nicht sein.
Roelle: Halt, ich will es selber tun.
Clementine: [...] So, jetzt sitzt du.³⁴⁵

Alle oben genannten Figuren der *Herkunftsgruppe III* sind Teil dieses Zitates, in dem Clementine klar in der Rolle der Anführerin – ganz im Sinne der anderen Jugendlichen – zu sehen ist. Abseits dieser Szene geben in Ausnahmefälle neben Clementine auch Pepe, teilweise Christian und Olga den Ton innerhalb der Clique an. Hermine hingegen hat nicht nur in dieser Szene, sondern im gesamten dramatischen Text konsequent die Nebenrolle inne. Der eindeutige Außenseiter ist Roelle. Die übrigen jungen Männer, Pepe und Christian, beobachten als akzeptierte Mitglieder der Gruppe passiv das Schauspiel der weiblichen Rache und männlichen Demütigung. Eine Verschiebung der Geschlechterverhältnisse innerhalb der jungen Generation deutet sich damit an. Olga könnte Roelle helfen – dies illustriert ihre Sonderstellung innerhalb der Clique, da der gruppeninterne Konsens Roelle als nicht akzeptiertes Mitglied der Clique definiert.

Die hierarchischen Verhältnisse der Clique werden vor allem mittels des symbolischen Gutes *religiöser Verhaltenskodex* bestimmt. Innerhalb der Clique wird nicht im gleichen Ausmaß nach dem *religiösen Verhaltenskodex* gelebt. Das zeigt sich vor allem anhand der jungen Frauen Olga, Clementine und Hermine. Einerseits erfolgt bei Olga eine stark ausgeprägte Säkularisierung, indem sie dem Typus Neue Frau zu entsprechen versucht, und andererseits glaubt sie, entsprechend religiöser Lehren, an einen „Himmel“, ein „Fegefeuer“ und eine „Hölle“ bzw. verfällt sie dem Aberglauben, wenn sie sich von ihrer Schwester einreden lässt, dass ihre verstorbene Mutter sie vom „Himmel“ aus beobachten kann. Bezeichnend für Hermine's religiöses Verständnis ist ein Ausschnitt aus dem 9. Auftritt des 1. Akts:

Roelle: Ich muß mich immer so fürchten vor der Hölle.
Hermine: Er bringt nicht einmal eine richtige Kniebeuge zusammen.
Roelle: Die haben sie gepachtet. [...]
Hermine: Die Buben wissen immer nicht, wie sie es machen müssen bei den Sakramenten.
Roelle: Ich bin hinein [in den Beichtstuhl] mit dem besten Willen.
Hermine: Haben Sie Leibschneiden gehabt?
Roelle: Nein.
Hermine: Das heiß ich dann nicht die rechte Zerknirschung. [...] Haben Sie das Gebetsbuch auch ganz nahe neben Ihren Mund gehalten?

³⁴⁵ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 141f.

Roelle: Nein.

Hermine: Das sind Vorschriften, an die man sich halten muß. Da bin ich streng.³⁴⁶

Das Zitat bezeugt, dass Hermine beabsichtigt, eine vorbildhafte Klosterschülerin zu sein, die gehorsam und fromm sein will – ganz im Sinne des jesuitischen Ordens. Dass dieser Anschein aber nicht allem standhält, zeigt sich schon eine Zeilen später, als Olga Hermine vorwirft, sich mit Pepe zu sogenannten unchristlichen Zeiten zu treffen, um möglicherweise nach religiösen Wertvorstellungen die gleiche „Sünde“ wie sie zu begehen. Clementine verfolgt gleichermaßen die Absicht, sich als rein und unschuldig darzustellen. Roelle gegenüber beteuert sie, sich im Vorteil wissend, ihre Unschuld und setzt gleichzeitig Olga mit Aberglauben und dem Aufzeigen jenseitiger Konsequenzen ihres sogenannten lasterhaften Lebens unter Druck. Zu konstatieren ist, je weniger sich eine weibliche Figur von den Dogmen der katholischen Kirche losgelöst hat, desto höher ist ihr hierarchischer Rang in der jeweiligen Gruppierung.

Roelle nimmt innerhalb der *Herkunftsgruppe III* bzw. der *Relionsgemeinschaft II* im Kontext des symbolischen Gutes *religiöser Verhaltenskodex* erneut eine Sonderrolle ein. Sein Drang, sich als Prophet darzustellen, zeigt einerseits, dass kein sichtbarer Prozess einer Säkularisierung stattfindet, und lässt ihn andererseits nicht automatisch zur Verkörperung der frommen Ehrfurcht vor Gott werden. Das Quälen des Familienhundes der Berotter und der sexuelle Übergriff auf Olga bzw. seine Verfehlungen innerhalb der Dramenhandlung veranschaulichen dies. Roelle ist sich bewusst, wie allen anderen jugendlichen Figuren auch, dass er gegen den Verhaltenskodex der *urbanen Gemeinschaft* verstößt. Seine Angst vor der Hölle, sein großes Bedürfnis, sich durch die Beichte sein sogenanntes Seelenheil wiederzuholen, und sein Monolog im letzten Auftritt des 4. Akts demonstrieren das eindringlich. Letztlich werden innerhalb der Clique die Direktiven des *religiösen Verhaltenskodex* verfremdet bzw. interpretiert und mithilfe des Kodexes wird manipuliert, verletzt und ge- bzw. verurteilt.

Auf Liebe basieren die *Herkunftsgruppen IV* bis *VII*. Als Kontrahentinnen stehen sich auf der einen Seite die Figuren Olga, Clementine und Hermine gegenüber.

Die *Herkunftsgruppe IV* besteht aus dem Ensemble Olga-Pepe, *Bürgerhaus Berotter*, *Hierarchie* und *religiöser Verhaltenskodex*. Das bürgerliche, in Pepe verliebte Mädchen Olga, das schwanger wird und aufgrund ihrer Säkularisierung im Konflikt mit dem *religiösen Verhaltenskodex* versucht, die ausweglose Situation in den Griff zu bekommen, vereint alle Bestandteile des Ensembles. Olgas handlungsimmanente Konfliktlösungen sind einerseits eine Abtreibung und andererseits eine Heirat mit Pepe oder alternativ mit Roelle. *Hierarchie*

³⁴⁶ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 117.

manifestiert sich anhand der die Gruppe bestimmenden patriarchalen Position Pepes, nach der Olga agieren muss. Das Gegenstück dieser Gruppe ist die *Herkunftsgruppe VII*, in der Pepe-Hermine und das Gut *religiöser Verhaltenskodex* zu einem Element werden.

Weitaus interessanter ist im Kontext der Themenstellung die *Herkunftsgruppe V*. Die Figuren Olga und Roelle bilden das Paar dieses Ensembles (Olga-Roelle). Materielle Güter sind das *Bürgerhaus Berotter* sowie die *Stadtmauern* und symbolische Güter sind *Hierarchie* und *religiöser Verhaltenskodex*. Die Gruppe ist von einem Kippen der hierarchischen Verhältnisse zwischen den beiden Figuren geprägt, das sich als Machtkampf zwischen ihnen bezeichnen lässt. Dabei spielt das Gut *religiöser Verhaltenskodex* eine zentrale Rolle:

Olga: [...] Sie haben was Unangenehmes in die Augen gekriegt.
Roelle: Ich bin kein Schutzmann, der einen beim ersten Mal aufschreibt, daß Sie sich da nicht irren, der wohnt im zweiten Stock. Deswegen schreib ich nicht mit Steilschrift an den Pepe.
Olga: Der Brief war nicht an Sie.
Roelle: Ich muß lang im Katechismus nachschlagen, das Couvert ist samt Inhalt und Briefmarke sein bißchen Fegefeuer wert.
Olga: Dieb! Das steht im siebten Gebot.
Roelle: Ich werde keinen roten Kopf kriegen vor einer, wie Sie sind. [...] Was tun wir jetzt miteinander? Kommt Ihnen das nicht selber? Gehen Sie her. [...]
Christian: Das läßt du dir bieten. [...]
Roelle: [...] Kommt Ihnen vielleicht die Reue? Sehen Sie es ein? [...] Von meinen Gefühlen rede ich nicht. [...] Eine wie Sie – man hat seine Rache. [...]
Olga: [...] Ich will mit Ihnen per Arm gehen vor der ganzen Stadt.
Roelle: Mit so einer mag ich bald mich nicht mehr sehen lassen in dem Kaff. [...]
Olga: Geben sie mir den Brief.
Roelle: Ich kann auch mal eine Macht haben. [...] Haben Sie sich gebessert? Sie sind die Gleiche. Sie werden wieder so zu mir sein.
Olga: Was wissen Sie von mir? [...] Auf mich hetzen sie immer alle ein.
Roelle: Ich will sagen beuge dein Knie, und sie wird da beugen ein Knie und wird wie eine Hörige sein vor meinem Gesicht, wie ich es mir ausdenke. [...]
Olga: Ihnen schlägt ja die Stimme über. [...] Ich will nicht. Mit Ihnen wird einem ganz schlecht.
Roelle: Ich tu´s. Ich tu´s nicht. Ich tu´s.
Olga: Weg.
Roelle: Weg nicht! In die Hölle kommen wir doch.
Olga: Sie, langen Sie einmal hin, was sie für einen Kopf haben. [...] Vor Ihnen werd ich lang in Kniebeuge heruntergehen. Ihnen schicke ich einfach den Pepe.³⁴⁷

Sexuelle Spannungen und der aufkeimende Machtkampf, in dem die beiden Antagonisten nicht mit Drohungen sparen sowie nicht vor physischer und psychischer Gewalt zurückscheuen, bestimmen beispielhaft diesen Dialog, der von religiösen Phrasen durchzogen ist. *Hierarchie* kommt vor allem im sexuell aufgeladenen Akt der Erniedrigung, der Kniebeuge, zum Ausdruck. Roelle fordert Olga im Bewusstsein seiner gegenwärtig hierarchisch höheren Position in der Handlungszone *Bürgerhaus Berotter* mit „beuge dein Knie“ auf, sich ihm zu

³⁴⁷ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 113ff.

fügen. Olga ist nicht gewillt, Roelle zu gehorchen – seine Druckausübung und seine Drohungen verlieren am Ende der zitierten Textstelle und im weiteren Handlungsverlauf ihre anfänglich zerstörerische Kraft. Roelle muss wiederholt erkennen, dass Olga nicht seine Marionette ist bzw. Eigensinn besitzt: „Sie müssen folgen.“ Darauf antwortet Olga: „Das muß Ihnen gleich sein.“³⁴⁸ Der Machtkampf zwischen den beiden spitzt sich im 4. Akt auf lebensbedrohliche Weise zu:

Olga: Von dir hab ich ein Kind? [...] Da sag es mir auf den Kopf zu, was habe ich von dir? [...] Kralle dich nicht ein da unten.

Roelle: Das sind die einzigen Füße, wo es mich hinlegt. Hier will ich liegen bleiben. Sie brauchen mir auch keinen Kniefall tun. Alles ist Ihnen erlassen.

Olga: Tut ihn weg, den kann ich nicht sehen. [...] [E]r [hat] mich aus dem Wasser gezogen, weil ich ihm nicht genug ausgestanden habe [...]. Hättest mich schwimmen lassen [...]. Ich habe gewußt, warum ich dir hineingegangen bin. Wer hilft mir jetzt? [...]

Roelle: Nicht weggehen, ich schreie.

Olga: Schreien Sie.

Roelle: Hier halte ich mich fest. Stoßen Sie jetzt zu, daß es die Augäpfel endgültig nach oben dreht.

Olga: Vernichtung.

Roelle: Erlösung.

Olga: Auf einen Berg von Ekel haben wir uns zwei Gesichter aufgerichtet, daß sie einander ansehen müssen in Ewigkeit.

Roelle: Können Sie mir denn kein einziges Mal eine Erleichterung verschaffen?

Olga: Nehmen Sie Ihre bösen Wünsche weg von meinem Gesicht [...].

Roelle: Hinknien.

Olga: Nein.

Roelle: Dir gehe ich an die Drossel. Jetzt schreist du mir.

Olga: Nein.

Roelle: [...] [S]iehst es gar nicht ein? Eine Anerkennung, tu's. [...] Nichts tut sie.

Olga: In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, daß ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde.

Roelle: Hinsetzten so. [...] Ich verzichte darauf, daß Sie ein Gefühl haben. Für wen die Priesterhände zu haarig sind, der soll das Sakrament mit geschlossenen Augen nehmen.

Olga: Vieh!³⁴⁹

Frau Roelle löst die zitierte Situation auf, die von Erniedrigungen, Vorwürfen, Drohungen und roher Gewalt bestimmt ist. Roelle bittet Olga mit dem Kniefall um Verzeihung und vergibt ihr gleichzeitig alles. Sie hingegen klagt ihren Lebensretter an, der von ihr wiederum verlangt, ihn vor der gleichen „Sünde“ (Selbstmord) zu bewahren. Die junge Frau schlägt das aber aus und Roelle reagiert darauf mit mörderischer Absicht. Eine Gleichsetzung ihrer sogenannten Seelen folgt ihrerseits – bis zu diesem Zeitpunkt sah sich nur Roelle mit ihr auf gleicher Höhe und nicht umgekehrt. Roelle missachtet das, womöglich überhört er es, und

³⁴⁸ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 126.

³⁴⁹ Ebda., S. 146ff.

droht ihr weiter. Die Spirale der Gewalt löst Fleißer mit dem Erscheinen der oben genannten Figur auf.

In direktem Zusammenhang mit der *Herkunftsgruppe V* steht die *Herkunftsgruppe VI*. Roelle-Clementine, *religiöser Verhaltenskodex* und das *Bürgerhaus Berotter* sind das Ensemble an Figuren und Gütern. Roelles erster Besuch im Bürgerhaus Berotter entlockt Clementine die Worte: „Da seh ich einen schönen Herrn schon in aller Früh.“³⁵⁰ Sie ist an dem jungen Mann interessiert, der seinerseits eine Vorliebe für ihre Schwester hegt. Dennoch weiß sie sich, trotz minderer Erfolgschancen und Zurückweisungen, zu präsentieren:

Roelle: Sagen wir es, wie es ist, meiner Mamme sind die meisten Leute nicht sympatisch.
Clementine: [...] Ich schon. Die hat erst gesagt, Clementine, wenn's bei Ihnen einmal was wird mit meinem Sohn, bei Ihnen hätte ich nichts dagegen, weil sie gar ein fleißiges Mädel sind und das ist wie Kapital. [...]
Roelle: Ich gebe überhaupt viel auf meiner Mamme Urteil. [...]
Clementine: Wie kommt der Olga ihre Haarschleife her? [...] Sie sind mir unbegreiflich, Herr Roelle.
Roelle: Das tät ich mir einverleiben.
Clementine: Sie steigen ihr nach hinter meinem Rücken. [...] Wie man sich täuschen kann über eine Person.
Roelle: Sie tun mir unrecht.
Clementine: Wenn sie die Olga lieben können, tun Sie mir leid.
Roelle: Ich hab Einfluß auf die Olga. Für mich ist das der ganze Reiz. [...]
Clementine: Ich muß [...] wegkommen von daheim, für mich ist das keine Umgebung. [...]
Roelle: Lassen Sie mich erst den heutigen Tag hinter mir haben.
Clementine: Aber dann ganz bestimmt.
Roelle: Dann ganz bestimmt.³⁵¹

Clementine offeriert sich als die ideale Ehefrau, im weltlichen und geistlichen Sinne, da ihr seitens der religiösen Frau Roelle Anerkennung zuteilwird. Außerdem zeigt das Zitat explizit, dass Clementine für ihre Schwester keine Liebe empfindet und Unverständnis für diejenigen aufbringt, die sie lieben können. Die Schwestern tragen den Kampf um Roelle, die eine freiwilliger als die andere, im 3. Akt offen aus:

Clementine: Wird Ihnen das nicht bald über, wie die Ihnen alles nachsagt?
Olga: Mein Roelle ist unbeirrbar.
Clementine: Sag' nicht immer dein Roelle.
Olga: Ich weiß, was ich weiß.
Clementine: Ich will gar nicht verraten, was er über dich für Bemerkungen gemacht hat. [...] Wer ist jetzt Ihre Richtige?
Olga: Clementine, du bist doch keine, die wem nachläuft, der dich nicht anschaut.
Clementine: [...] Ich mag nicht mehr. Immer die Olga. [...] Der Roelle hat keinen Geschmack. Ich habe meine ganze Aussteuer beisammen. [...] Ich will einfach weinen, das lasse ich mir nicht nehmen. [...] Mir ist jetzt alles gleich. Ich bin mein eigener Mensch. Ich bleibe jetzt für mich.³⁵²

³⁵⁰ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 112.

³⁵¹ Ebda., S. 129f.

³⁵² Ebda., S. 134f.

Clementines Rückzug aus der Dreierkonstellation entspannt, wie bereits dargelegt, das Verhältnis zwischen Olga und Roelle nicht.

Der Raum, der dabei in *Fegefeuer in Ingolstadt* entsteht und der in diesem Kontext wesentlich ist, ist der institutionalisierte Raum *Katholische Kirche* – die signifikant normierte (An)Ordnung der *Relionsgemeinschaft I*, ferner der *urbanen Gemeinschaft*.

2.1.3. Räumliche Institutionalisierung

Fegefeuer in Ingolstadt

[...] ist ein Drama [vom] Chaos jugendlicher Gefühle in der hierarchischen Ordnung religiöser und familiärer Institutionen der Kleinstadt, deren immer noch intaktes System gesellschaftlicher Kontrolle mit Normsetzung und Ausstoßritten die Kontinuität der heutigen Stadt bis zum Mittelalter herstellt. [...] Die weitwirkenden Kleinstadtstrukturen, an ihrer Spitze die alles beherrschende katholische Kirche, verhindern, daß die Jugendlichen einen eigenen Standpunkt gewinnen können.³⁵³

Die katholische Kirche bildet als die alles beherrschende Institution den institutionalisierten Raum, der im Folgenden als *Katholische Kirche* bezeichnet wird. Es kann behauptet werden, dass der institutionalisierte Raum in *Fegefeuer in Ingolstadt* die sprachliche Ohnmacht der Figuren bedingt. Sprachohnmacht wird als Lebensunfähigkeit der Figuren bzw. als ihre Unfähigkeit, sich zeithistorischen Herausforderungen zu stellen oder die provinzielle Enge der katholisch geprägten Kleinstadt zu überwinden, verstanden. Der Fokus der nachstehenden Analyse liegt auf den Figuren Olga und Roelle, wobei die Figur Olga primärer Gegenstand der Betrachtung ist.

Der institutionalisierte Raum *Katholische Kirche* beinhaltet die beiden Gemeinschaften *Relionsgemeinschaft I* und *II* bzw. ist die *urbane Gemeinschaft*, die mithilfe der *Relionsgemeinschaft I* und *II* differenziert werden kann. Wie im Kapitel III. 2.1.2. *(An)Ordnung im Textraum Ingolstadt* dargestellt, implizieren die beiden Religionsgemeinschaften die symbolischen Güter *Hierarchie* und *religiöser Verhaltenskodex*. Die *Relionsgemeinschaft I* verkörpert die patriarchale, systemerhaltende Kontrollinstanz der provinziellen Kleinstadt in *Fegefeuer in Ingolstadt*. Dieser sogenannte Sittenkodex wird bzw. die patriarchalischen und

³⁵³ Kässens; Töteberg, S. 46f.

religiösen Traditionen³⁵⁴ werden im dramatischen Text anhand der primären Instanzen der *urbanen Gemeinschaft*, die *Herkunftsgruppe I* und *II*, weitergegeben. Das Raumgefüge der beiden Gemeinschaften wiederum wirkt auf das der Clique. Dass dieses reaktionäre Regelsystem auf Resonanz stoßen kann, liegt auf der einen Seite an der gesellschaftspolitischen Situation der Weimarer Republik, in der die Dramenhandlung zeitlich verankert ist, und auf der anderen Seite am jahrhundertelangen Fortbestand der Stadtmauer, die isoliert(e) und eine Persistenz archaischer Lebens- und Organisationsweise ermöglicht(e).

Institutionelle Routine vermittelt den Figuren der *Religionsgemeinschaft I* Sicherheit, sie leben nach dem oben beschriebenen *religiösen Verhaltenskodex* und ordnen sich der vorherrschenden (katholisch-patriarchischen) *Hierarchie* unter. In der *Religionsgemeinschaft II* wird der institutionelle Raum aufgrund einer Säkularisierung einzelner Figuren teilweise in Frage gestellt. Durch seine Routine sieht bzw. fühlt sich beispielsweise die Figur Olga in ihren Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt. Ihr Nonkonformismus, der als schrankenüberwindender Mechanismus bezeichnet werden kann und ein Aufbrechen des Patriachats bzw. eine Infragestellung der vorherrschenden Rolle der katholischen Kirche im Raumgefüge der provinziellen Kleinstadt nach sich zieht, lässt nach Böhme einerseits Fremdheit und andererseits Anomie entstehen. Der beständigen, kulturell verbindlichen Kerbung des institutionalisierten Raums in *Fegefeuer in Ingolstadt* liegen heilsgeschichtliche Prinzipien zugrunde. Das manifestiert sich im Drama in der hohen Dichte an Sakralbauten und ihre damit verbundenen Infrastruktur sowie im Handeln der Figuren nach den *Zehn Geboten*. Olgas ungewollter Schwangerschaft geht eine divergente Auffassung von Sexualität bzw. ein Abweichen vom Ideal des regelkonformen Mädchens bzw. der jungen Frau im Raum *Katholische Kirche* voraus. Das lässt sie zur Fremden, zur Ausge- bzw. Verstoßenen innerhalb der Gemeinschaft werden. Ihre Normabweichung und ihr Nichtbeachten codierter Verhaltensweisen versperren ihr den Zugang zu allgemein verfügbaren und sozial erstrebenswerten Gütern und definieren ihre soziale Position innerhalb der *urbanen Gemeinschaft*.

Soziale Ungleichheit ist der Kern des Konfliktpotenzials der Figur Olga – unter anderem verursacht durch Ungleichzeitigkeiten. Das „Nicht-im-selben-Jetzt-Dasein“ ist generationen-, geschlechter- und personenabhängig. Die Figuren der *Religionsgemeinschaft I* bewältigen die krisenhaften Jahre der Weimarer Republik auf antiquierte Art und Weise. Religiöse Grundsätze und anachronistische Tugenden werden ohne Rücksicht auf äußere Umstände

³⁵⁴ Vgl. Führich, Angelika: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyner. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992, S. 42f.

gelebt und unhinterfragt weitergegeben. Die Figuren Frau Roelle und, entsprechend der Gemeinschaftszugehörigkeit, Berotter sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Ein differenzierender Generationensprung, der auch einen Wechsel der Geschlechter beinhaltet, wird anhand seiner Töchter sichtbar. Berotter formuliert es im 1. Akt des Dramas einmal beiläufig: „Ihr müßt euren Vater nicht immer außen stehen lassen.“³⁵⁵ Die Schwestern zeigen auf, dass auch innerhalb einer Generation Ungleichzeitigkeit existieren kann, die nicht zwingend an die Kategorie Geschlecht gebunden ist. Olga personifiziert Neues, Fremdes und Clementine ist die Angepasste, sie lebt gewissermaßen mit geringen, modifizierten Abänderungen nach der *Hierarchie* und dem *religiösen Verhaltenskodex* der *Religionsgemeinschaft I*, obwohl sie Teil der *Religionsgemeinschaft II* ist. Geschlechterabhängige Ungleichzeitigkeit wird im dramatischen Text angesichts des Machtkampfs des Paares Olga-Roelle vermittelt.

Im Kontext von Olgas divergenter Sexualauffassung gestaltet sich das Moment der differenzierenden Zugangschancen zu Gütern und deren Verteilung bzw. Platzierung am Figurenpaar Olga-Clementine am exaktesten. Die Schwestern Olga und Clementine sind der *Herkunftsgruppe III* zuzuordnen. Clementine, als die Angepasste, gehört uneingeschränkt der *urbanen Gemeinschaft*, ergo der *Katholischen Kirche*, an. Die Lebens- und Organisationsweise der *urbanen Gemeinschaft* in *Fegefeuer in Ingolstadt* kann als Paradebeispiel einer kleinstädtischen Atmosphäre von Gespanntheit, „in der die Schwächeren niedergehalten und die Starken zu leidenschaftlichen Selbstbewährungen angereizt“³⁵⁶ werden, angesehen werden. Clementine ist eine sogenannte Starke – dies wird vor allem im Raumgefüge der *Herkunftsgruppe III* sichtbar. Auf der Ebene der Rang-Dimension ist fast ausschließlich Clementine, trotz ihres Geschlechtes, an der Spitze der Cliques-Hierarchie. Rückhalt gewährt ihr hierbei die Wissens-Dimension – ihr Bibelwissen bzw. ihre Kenntnis der Zehn Gebote sowie ihr gehorsames Einhalten der Direktive. Olga verfügt über ein Wissen, das als gesellschaftlicher Kodex der *urbanen Gemeinschaft* bezeichnet werden kann. Das Wissen erlaubt ihr auf der Ebene der Reichtums-Dimension nicht über Geld, sondern über Raum (*Ingolstadt*) und Güter (*Bürgerhaus Berotter*) zu verfügen. Außerdem entscheidet Clementine auf der Ebene der Assoziations-Dimension über Cliques-Zugehörigkeit und Cliques-Nichtzugehörigkeit – symmetrische Beziehungen zwischen Gleichen innerhalb der Clique herrschen vor, wenn die Kategorien Geschlecht und Familienzugehörigkeit außer Acht gelassen werden. Clementine duldet ihre Schwester in der Clique, obwohl sie mit ihr um den gleichen jungen Mann konkurrieren und sie somit faktisch gegen das neunte Gebot verstößt –

³⁵⁵ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 110.

³⁵⁶ Simmel: *Die Großstadt und das Geistesleben*, S. 199.

Olga äußert dies im 3. Akt: „Das ist bei der Clementine der Neid.“³⁵⁷ Aus der Sicht von Clementine ist dies aber nicht der Fall, da Roelle der zweite junge Mann ist, den die „unkeusche“ Olga in kürzester Zeit begehrt. Rolle wird von Clementine solange als Randmitglied der Clique akzeptiert, solange er Clementines Hoffnung auf Zuneigung nährt und er ihr Olgas Sühnen ihrer Verfehlungen in Aussicht stellt. Als ihre Liebesambitionen von Roelle endgültig zunichte gemacht werden, wird dieser ausgeschlossen. Olga hingegen wird von ihrer Schwester erst mit dem Bekanntwerden ihrer Schwangerschaft verstoßen – im Namen des Vaters verbannt Clementine Olga mit den Worten: „Wir gehen jetzt hinein ohne die Olga“³⁵⁸, aus dem gemeinsamen Zuhause, das Bürgerhaus Berotter, und aus der Clique. Clementines Handeln wird durch den institutionalisierten Raum *Katholische Kirche* legitimiert. Ihre Sprache gibt ein „rigides klerikales Moralsystem“³⁵⁹ wider. Religiöse Inhalte, die in ihrer Figurenrede in Form von expliziten Bibel-Zitaten und Interpretationen ihres biblischen Wissens bzw. in Form von implizierten Verweisen auf eine sogenannte gottesfürchtige Lebensweise erscheinen, werden gezielt und mit Kalkül von Clementine transportiert. Sie verbalisiert und verkörpert allgemein als Figur im Drama die gemeingültige „verinnerlichte Vorstellung von [...] Hölle“³⁶⁰, „Himmel“ und „Fegefeuer“. Etwa im Kontext der *Herkunftsgruppe I*, in deren Raumgefüge sie sich als „die bessere Tochter“, oder etwa im Kontext der *Herkunftsgruppe VI*, in der sie sich als „die bessere Frau“, jeweils im Gegensatz zu Olga, darstellt – beide exemplarischen Textpassagen wurden im Kapitel *III. 2.1.2. (An)Ordnung im Textraum Ingolstadt* angeführt. Clementines bewusster religiöser Sprachegebrauch als Druckmittel und als Instrument der Erhöhung gemäß der Ideale der *Katholischen Kirche* bzw. zur Festigung des hierarchischen Verhältnisses gegenüber ihrer Schwester zeigt sich in der schon teilweise zitierten Textstelle aus dem 1. Akt:

<i>Clementine:</i>	[...] Die Mama schaut auf mich herunter, wie ihr umgeht mit ihrem Kind. [...]
<i>Olga:</i>	Glaubst du daran?
<i>Clementine:</i>	Es ist meine Mama.
<i>Olga:</i>	Ich habe nichts Schlechtes tun wollen, das muß sie nicht von mir denken.
<i>Clementine:</i>	Du bist von ihr davongelaufen, wie sie tot war.
<i>Olga:</i>	Kannst du was anbringen bei ihr?
<i>Clementine:</i>	Um dich nimmt sie sich nicht an. [...] Du kommst einmal nicht in den Himmel. Du mußt in der Hölle brennen, und ich lieg in Abrahams Schoß.
<i>Olga:</i>	Dann willst du mich einmal nicht kennen?
<i>Clementine:</i>	Ich höre es nicht, wenn du schreist. Der Abstand ist zu groß. ³⁶¹

³⁵⁷ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 134.

³⁵⁸ Ebda., S. 143.

³⁵⁹ Waterstraat, Anne: „Über uns wird das Gesetz sein“. In: Frauen in Kultur und Gesellschaft. Ausgewählte Beiträge der 2. Fachtagung „Frauen-, Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz“. Tübingen: Staufenburg Verlag 2000 (=Frauen-, Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Bd. 2), S. 220.

³⁶⁰ Waterstraat, S. 220.

³⁶¹ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 111.

Clementine ist nicht bewusst, dass Olga von ihrer versuchten (illegalen) Abtreibung spricht, der Verletzung des fünften Gebotes – sie glaubt über Olgas Verhalten zum Zeitpunkt des Todes ihrer Mutter, dem Vergehen gegen das vierte Gebot, zu sprechen. Clementine führt Olga vor Augen, dass ihr Verhalten als ein Verstoß gegen den Kodex der *urbanen Gesellschaft* zu werten ist und dass dieser sogenannten Sünde eine Strafe im Jenseits folgen wird – ein temporärer Aufenthalt im „Fegefeuer“. Im Diesseits wird sie von ihrer Schwester als autorisierte Vertreterin der *urbanen Gesellschaft* mit dem bereits zitierten Ausschluss bestraft – allerdings nicht für den Versuch der Kindesabtreibung, sondern für seine Zeugung. Fleißer markiert die „realisierte Außenwirkung“³⁶² der Figur Olga schon am Beginn des dramatischen Textes, indem sie Olga als Schülerin eines sich nicht in Ingolstadt befindenden Klosters auftreten lässt und Clementine ihre Schwester als störend bezeichnet: „Ich möchte wissen, für was du in den Ferien daheim bist.“³⁶³ Olga ist und fühlt sich in der normierten räumlichen (An)Ordnungen *Ingolstadts* fremd. Davon zeugt auch der Ort ihres Selbstmordversuches – der topographische Marker Schütt, der sich innerhalb der Handlungszone *Plätze abseits der homogenen Stadtstruktur*, demnach außerhalb der Stadtmauer, befindet. Den Ausführungen zufolge ist Olga eine sogenannte Schwächere, die „niedergehalten“ wird. Sie verfügt, im Kontext des Figurenpaars Olga-Clementine, nicht über die maßgebenden institutionalisierten Tauschmittel wie Rang, Zugehörigkeit oder Geld. Über die Grenzen des Figurenpaares Olga-Clementine hinaus besitzt Olga jedoch Zeugnis bzw. religiöses Wissen gleich ihrer Schwester. Damit kann ihr Angst gemacht werden bzw. damit wird sie unter Druck gesetzt. Außerdem urteilt, sie verstößt Roelle und seine scheinbar rettende Idee, und agiert, sie verzichtet auf das gestohlene Geld, Olga aufgrund dessen und bzw. nimmt sie ihr Denken und Handeln schlussendlich als Sünde wahr. Sie sieht sich selbst im „Fegefeuer“ und nimmt für das väterliche „Seelenheil“ auch die „Hölle“ in Kauf. Olga scheitert an den gesellschaftlichen Konventionen *Ingolstadts* und fügt sich dem Kodex der *urbanen Gemeinschaft* mit den Worten: „Ich gehöre heim.“³⁶⁴ Der institutionalisierte Raum lässt Olgas Emanzipation misslingen – ihre Sprache ist im Sinne einer Formulierung von Annette Bühler-Dietrich³⁶⁵ „ohne Macht“, da die oben skizzierte soziale Ungleichheit vorherrscht. Olga verfügt nicht über die notwendigen Güter, um die normierte (An)Ordnung *Ingolstadts* zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Im übertragenen und wörtlichen Sinne ist sie mittellos. Sie verfügt zwar über Wissen, aber über keines, das sie im institutionalisierten

³⁶² Löw: Raumsoziologie, S. 205.

³⁶³ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 134.

³⁶⁴ Ebda., S. 150.

³⁶⁵ Vgl. Bühler-Dietrich, S. 73ff.

Raum zu einem essentiellen Tauschmittel verwandeln könnte, um damit die schrankenweisen Mechanismen überwinden zu können. Im Bewusstsein der drohenden Sanktion (Ausschluss) ist sie mit dem Umstand konfrontiert, sich unter den gegebenen Umständen nicht mehr einwandfrei legitimieren zu können. Im Vergleich zu ihrer Schwester Clementine ist sie im institutionalisierten Raum *Katholische Kirche* sprach- und machtlos. Stigmatisiert fügt sie sich dem Raumgefüge der *urbanen Gemeinschaft*, nachdem auch ihre letzte Hoffnung zerschlagen wird:

Olga: Ich sage, ich muß bald einmal mit wem auswandern nach Amerika.
Crusius: [...] Sie – nach Amerika ist's weit.
Olga: Ich will einfach nach Amerika, weil mich da keiner kennt. [...]
Crusius: Amerika ist nichts. Das war Ihnen auch gar nicht so ernst, weil ich Ihnen das ankenne. [...] Warum schauen Sie so dasig? Hat's Ihnen die Rede verschlagen?³⁶⁶

Amerika skizziert als Sehnsuchtsort der 1920er und als einzig klar positiv besetzter projizierter Raum im dramatischen Text. Dass Zuversicht im zeithistorischen Kontext aussichtslos ist, erfährt nicht nur die am dramatischen Ende verstummende Olga – nach ihren Worten „Ich gehöre heim“³⁶⁷ spricht sie noch drei kurze Sätze, um dann, zwei Auftritte vor Dramenende, wortlos abzugehen.

Das Ende des Stückes zeichnet sich weder durch eine Katharsis noch durch einen abschließenden tragischen Ausgang aus. Die Jugendlichen bleiben in einem Teufelskreis der Unerlösbarkeit stecken, aus dem sie sich nicht mehr befreien können. [...] [Es gelingt ihnen nicht, aus den] gesellschaftliche[n] Zwänge[n] auszubrechen [...] [und] sich von der Provinz trotz deren beklemmenden Enge völlig abzunabeln.³⁶⁸

Die Figur Olga wird als Individuum gekennzeichnet, das über ein Zeugnis (Säkularisierung) verfügt, das sich vom allgemeinen differenziert. So steht Olga einem Kollektiv progressiv gegenüber, das ihr keine Zugangschancen zu Gütern gewährt. Ihr fehlender Rang bzw. die Nichtakzeptanz ihrer Individualität und ihr abweichendes Wissen bedingen außerdem, dass sie keine symmetrische Beziehung zu einer bzw. zu einem anderen *Ingolstädter_in* führt und dass eine sogenannte Vereinzelung des modernen Menschen stattfindet. Keine andere weibliche Figur verkörpert neben ihr die Neue Frau. Auch die scheinbar symmetrische Beziehung zwischen Roelle und Olga als sogenannte Ausgegrenzte – „Roelle: Sie sind auch nicht anders wie ich“³⁶⁹ – ist nicht existent, da sie aufgrund ihres konträren Geschlechtes und ihres voneinander abweichenden Wissens dem institutionalisierten Raum *Katholische Kirche*

³⁶⁶ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 150.

³⁶⁷ Ebda.

³⁶⁸ Führich, S. 46.

³⁶⁹ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 137.

unterschiedlich fremd sind. Olgas Antwort auf Roelles gleichsetzende Worte erweist sich in ihrem differenzierenden Aussagegehalt als treffend: „Ich bin viel besser.“³⁷⁰

Roelles Verhältnis zum institutionalisierten Raum ist ambivalent – einerseits gehört er als junger Mann der omnipotenten Mehrheit der *urbanen Gemeinschaft* an und andererseits befindet er sich, aufgrund seines Alters und der entsprechenden Zugehörigkeit zur *Herkunftsgruppe III* bzw. zur *Religionsgemeinschaft II*, in einer oppositionellen Position innerhalb der *urbanen Gemeinschaft*. Die jugendlichen Oppositionellen, Clementine ist an ihrer Spitze, erzeugen aber keinen groben normverletzenden Moment der Fremdheit oder gar der Anomie, da sie, geprägt von einer „kleinbürgerlich-religiösen Erziehung“³⁷¹, „im [interpretatorischen] Einklang mit [der] restaurativen Kirche“³⁷² leben. Obwohl hier eine Gemeinsamkeit der (vollwertigen) Clique-Mitgliedern und Roelle gegeben ist, gilt Roelles Wissen als veraltet und weicht von ihrem ab. Roelle lebt strikt nach den reaktionären Kodex der *Religionsgemeinschaft I*. Die dadurch entstandene soziale Ungleichheit lässt die Figur nach neusachlichen Prinzipien zum Systemverlierer werden – Roelle ist den neuen Verhältnissen, die von den jugendlichen *Ingolstädter_innen* bestimmt werden, nicht gewachsen. Dies äußert sich vor allem auf der Ebene der Sprache. „Roelles Redeweise offenbart, wie stark er von den anderen und sich selbst verfremdet ist. Seine geborgte Sprache“, durchsetzt „mit religiösen Motiven und Zitaten“, ist „in vorgeformten Sprach- und Denkmuster gefangen.“³⁷³ Das belegt nicht nur sein Monolog am Ende des 4. Akts – die im vorhergehenden Kapitel zitierte Textstelle schließt mit dem Worten: „Ich bitte um eine heilsame Buße und um die priesterliche Lossprechung“³⁷⁴, – sondern auch die direkte sprachliche Konfrontationen mit Olga. Die beiden längeren Zitate im Kontext der *Herkunftsgruppe V* (Kapitel III. 2.1.2. *Literarisierter Raum Ingolstadt*) belegen signifikant, dass „seine gestelzten Redewendungen und biblischen Sprüche [...] durch die Radikalität der Sprache Olgas in ihrer Hohlheit demaskiert und ins Lächerliche gezogen“³⁷⁵ werden. Gegensätze prallen aufeinander, welche die asymmetrische Beziehung der Außenseiter Olga und Roelle zueinander im institutionalisierten Raum offenbart. Von unterschiedlichen Standpunkten im Raum ausgehend, schaffen es die beiden Figuren nicht, die schrankenweisenden Mechanismen der Kleinstadtatmosphäre zu überwinden, um dem „Teufelskreis der

³⁷⁰ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 137.

³⁷¹ Kässens; Töteberg, S. 46.

³⁷² Ebda., S. 45.

³⁷³ Führich, S. 43f.

³⁷⁴ Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt. Fassung 1926, S. 153.

³⁷⁵ Führich, S. 44.

Unerlösbarkeit [und der] beklemmenden Enge³⁷⁶ der Provinz zu entkommen. Im Kontext der Figur Olga wird das verinnerlichte Regelsystem des institutionalisierten Raums am deutlichsten in der bereits zitierten Textpassage am Ende des 3. Auftritts im 3. Akt sichtbar – „Und Sie gehen zu mir her und lassen mich ein Geld annehmen, das gestohlen ist?“³⁷⁷ Olga verurteilt Roelle nach den *Zehn Geboten* und lässt dadurch ihre katholische Erziehung nicht hinter sich, wie etwa Doris, *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun. Doris weiß das Potenzial ihres Einflusses auf Männer für sich einzusetzen.³⁷⁸ Olga hingegen nicht. Roelle könnte der Anfang ihrer Chance sein, die schrankenweisenden Mechanismen von *Ingolstadt* zu überwinden – sie könnte „mit wem“³⁷⁹ bzw. mit seiner Hilfe die Stadt, die Provinz verlassen.

2.2. Pioniere in Ingolstadt

2.2.1. Literarisierter Raum *Ingolstadt*

Wie in *Fegefeuer in Ingolstadt* ist in *Pioniere in Ingolstadt* die Topographie Ingolstadts wiederzuerkennen. Ingolstadt ist der dramatische, fiktionalisierte Raum bzw. der Georaum des Textes. Dafür sprechen die zahlreich vorhandenen Quellen, die aufgrund der zeitgenössisch als skandalös empfundenen Inszenierung der 2. FdP am Berliner Ensemble bezüglich Ingolstadts als fiktionalisierte Stadt des Dramas entstanden sind. Im Sog des Skandals sah Fleißer sich gezwungen, die an sie als Verfasserin des Dramas gerichteten Vorwürfe, die ihr seitens Ingolstadts gemacht wurden, in einem offenen Brief zu beantworten. Der *Brief nach Ingolstadt* wurde am 17. April 1929 im Berliner Tagblatt veröffentlicht:

Faktisch habe ich doch eine Riesenreklame für meine Vaterstadt gemacht, und ich habe sie gerne gemacht, da ich eine begeisterte Ingolstädterin bin. [...] Warum ich ein Stück über Ingolstadt schrieb? Weil ich in Gottesnamen die Menschen da unten mit ihren tausend Schwierigkeiten liebe. [...]³⁸⁰

Die offizielle Kritik des damaligen Oberbürgermeisters im Namen der politischen Vertreter_innen von Ingolstadt, der Fleißers offenen Brief veranlasste, war wie folgt formuliert: „Gegen das Machwerk der Schriftstellerin Marieluise Fleißer *Pioniere in Ingolstadt*,

³⁷⁶ Führich, S. 46.

³⁷⁷ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 137.

³⁷⁸ Vgl. Keun, S. 7ff.

³⁷⁹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Fassung 1926, S. 150.

³⁸⁰ Fleißer, Marieluise: *Brief nach Ingolstadt*. In: Fleißer: *Aus dem Nachlaß*, S. 410f.

wodurch Ingolstadt und seiner Einwohnerschaft und die ehemalige Pioniergarnison aufs schwerste beleidigt und verhöhnt wird, erheben wir feierlichst Protest.“³⁸¹ Das Zitat aus dem offenen Brief widerlegt etwaige Zweifel – *Pioniere in Ingolstadt* ist ein Drama über Ingolstadt und seine Bewohner_innen. Abgesehen von seiner Nennung im Titel wird der bayrische Stadtnamen in der 1. FdP in folgender Szene erwähnt:

Fremder:	Was ist das hier für ein Kaff?
Fabian:	Mein Herr, sie sind in der Schanz.
Fremder:	?
Bibrich:	Ingolstadt heisst man bei uns die Schanz, wir sind die Schanzer. [...]
Fremder:	Machen Sie sich nicht so wichtig mit ihrer Schanz. Ohne die Panne wäre ich überhaupt nicht da in dem Kaff. [...]
Fabian:	Fahrt nicht an Ingolstadt vorüber! ³⁸²

An einer weiteren Textstelle wird Ingolstadt ohne die Synonyme Schanz und Kaff, welche nur im Kontext mit der Figur des Fremden fallen, namentlich angeführt: im Lied, das Bibrich anlässlich der Fertigstellung und Eröffnung der Brücke anstimmt.³⁸³ Von beiläufigem Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass die Schriftstellerin in beiden Dramen Ingolstadt als „Kaff“ benennt – somit markiert sie in den dramatischen Texten ihre Geburtsstadt als provinzielle Kleinstadt. Außerdem wird der dramatische Raum, wie in *Fegefeuer in Ingolstadt*, in der Figurenrede unzählige Male als Stadt bezeichnet.³⁸⁴ In der 2. und in der 3. FdP sind die beiden oben erwähnten Szenen gestrichen.³⁸⁵ Der Stadtname ist in der 2. FdP ein zweites Mal in unveränderter Wortfolge des Titels – „Pioniere in Ingolstadt“³⁸⁶ – wiederzufinden, in der 3. FdP ist er kein weiteres Mal zu lesen. Den im offenen Brief von 1929 formulierten expliziten Zusammenhang zwischen Ingolstadt und dem fiktionalisierten *Ingolstadt* wandelt die Dramatikerin schrittweise in einen impliziten um. In einem Interview, das aus Anlass der Veröffentlichung der 3. FdP in der bayrischen Lokalpresse im November 1968 mit ihr geführt wurde, antwortete sie auf die in Anspielung auf den Theaterskandal 1929 gestellte Frage, wie „man Ihr Stück heute gerade in Ingolstadt aufnehmen“³⁸⁷ würde, mit den Worten: „Der Titel bedeutet nicht, daß das nur in Ingolstadt passieren kann. Das kann in jeder anderen Stadt passieren, wo Soldaten einschwärmen.“³⁸⁸ Vierzig Jahre nach der ersten Uraufführung von *Pioniere in Ingolstadt* verfolgt Fleißer das Ziel, dem Drama in seiner dritten Fassung eine allgemeingültigere und zeitkritischere Tendenz zu geben – Ingolstadt

³⁸¹ Rühle, Günther: Anmerkungen. Brief nach Ingolstadt. In: : Fleißer: Aus dem Nachlaß, S. 611.

³⁸² Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 17ff.

³⁸³ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 55.

³⁸⁴ Vgl. ebda., S. 4ff.

³⁸⁵ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929, S. 187ff [sowie] vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1968, S. 127ff.

³⁸⁶ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1929, S. 221.

³⁸⁷ Interview mit Marieluise Fleißer. Der Sonntag. In: Donaukurier Nr. 259 vom 9. November 1968, S. 17.

³⁸⁸ Ebda., S. 17.

definiert sie als eine allgemein gültige städteräumliche Referenz. Einleitend ist in der Zeitungsversion der 3. FdP zu lesen, dass „*Ingolstadt [...] für viele Städte [steht]*“.³⁸⁹ Die skizzierte Stadt in der 3. FdP soll nach Fleißer als Beispiel für eine überschaubare Menge an Städten mit annähernd gleichen Voraussetzungen wahrgenommen werden. Dabei entsteht eine Diskrepanz, die Fleißer entweder zum Zweck einer versöhnlichen Besänftigung der Öffentlichkeit bewusst entstehen ließ oder schlichtweg nicht bedacht hat. Einzelne Handlungsorte mancher Bilder sind in der 3. FdP topographisch konkreter Natur, als sie es in der 1. bzw. in der 2. FdP sind. Das 10. und 13. Bild etwa (Luitpoldpark), aber auch das 12. Bild (Donau) sowie im 1. Bild die dritte Szene (Nähe Stadttor, 3 *Glacisbank*).³⁹⁰

Der Handlungsraum der 1. FdP ist eine Kombination der Kategorien des fiktionalisierten Raums – *importiert* und *transformiert* – und des Raums der Fiktion – *fingiert*. Dem importierte Handlungsraum sind das Glacis³⁹¹, der Grüne Ring rund um die Altstadt von Ingolstadt,³⁹² der Brückenkopf³⁹³, gegenwärtig ein Unterbezirk³⁹⁴ des Ingolstädter Bezirkes Mitte, der untere Graben³⁹⁵, Almas Anschrift ist auch achtzig Jahre später im Ingolstädter Stadtplan zu finden,³⁹⁶ und Neuburg³⁹⁷, eine Stadt an der Donau, westlich von Ingolstadt,³⁹⁸ zuzuordnen. Wird die 3. FdP zum Vergleich mit der 1. FdP herangezogen, so können zudem die Donau, die Goldknopfgasse 7, der Luitpoldpark und die Dollstraße 17 zum importierten Handlungsraum gezählt werden.³⁹⁹ Beide Adressen⁴⁰⁰ bestehen aktuell in Ingolstadt und der Luitpoldpark⁴⁰¹ ist heute Teil des Glacis bzw. des Bezirkes Mitte. Teil des transformierten Handlungsraums mit remodellierendem Charakter sind das Stadttor, das Altwasser, die Kaserne, der Friedhof, die Brücke bzw. die Pionierbrücke und der Damm, sowie die Wiese hinter dem Damm und das Schwimmbad der 3. FdP. Es handelt sich hierbei um keine topographisch exakten Angaben, vielmehr können sie mit Ingolstadts räumlich-historischer

³⁸⁹ Fleißer, Marieluise: Pioniere in Ingolstadt. In: Donaukurier Nr. 259 vom 9. November 1968, S. 17.

³⁹⁰ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 127ff.

³⁹¹ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 6 [und] S. 31.

³⁹² Vgl. Gartenamt Ingolstadt: Der Festungsring „Glacis“ in Ingolstadt. Online: URL: <http://www2.ingolstadt.de/showobject.phtml?La=1&object=tx|465.777.1> [Stand 20. Jänner 2012]

³⁹³ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 6.

³⁹⁴ Vgl. Stadt Ingolstadt: Kleinräumige Statistiken zum 31.12.2010. Bevölkerung, Arbeit, Soziales, Wohnungen und Haushalte nach Stadtbezirken und Unterbezirken. S. 2. Online: URL: http://www2.ingolstadt.de/media/custom/465_6458_1.PDF?loadDocument&ObjSvrID=465&ObjID=6458&ObjLa=1&Ext=PDF&_ts=1304058491 [Stand 20. Jänner 2012]

³⁹⁵ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 13.

³⁹⁶ Vgl. Google Maps: Am unteren Graben Ingolstadt. [Stand 20. Jänner 2012] [Korrekte Quellenangabe siehe IV. 3. *Internetquellen*]

³⁹⁷ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 49.

³⁹⁸ Vgl. Google Maps: Neuburg. [Stand 19. Jänner 2012] [Korrekte Quellenangabe siehe IV. 3. *Internetquellen*.]

³⁹⁹ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 142ff.

⁴⁰⁰ Vgl. Google Maps: Goldknopfgasse Ingolstadt. [Stand 19. Jänner 2012]. [Sowie] vgl. Google Maps: Dollstraße Ingolstadt. [Stand 19. Jänner 2012] [Korrekte Quellenangabe siehe IV. 3. *Internetquellen*.]

⁴⁰¹ Vgl. Gartenamt Ingolstadt. [Stand 20. Jänner 2012] [sowie:] Vgl. Stadt Ingolstadt: Kleinräumige Statistiken zum 31.12.2010. [Stand 20. Jänner 2012]

Entwicklung und Bedeutung in Verbindung gebracht werden. Das Bierzelt und das Bürgerhaus Benke (Haushalt, Hof und Bertas Kammer) entsprechen einem fingierten Handlungsraum.

Dem geographischen Horizont als topographische Marker sind in der 1. bzw. in der 3. FdP der untere Graben, Neuburg, die Goldknopfstraße und die Dollstraße zuzuordnen. Bis auf den unteren Graben ist keiner der topographischen Marker inhaltlicher Bestandteil der 3. FdP. Ein explizit projizierter Raum ist in der 1. FdP nicht vorhanden, allerdings in der 3. FdP – Berlin⁴⁰², vormalig im Kontext Alma und Neue Frau zitiert.

Der Figurenraum der 1. bzw. der 3. FdP besteht aus zwei räumlich stark trennenden, die *Stadt innerhalb* und die *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer*, und, annähernd analog dazu, aus zwei figurendifferenzierten Handlungszonen, das *Bürgerhaus Benke* und die *Brücke* – Stadt versus Militär. Als Schauplätze werden die Handlungsorte gemäß dem Drama strukturgebenden Bildern verstanden. Das Stadttor als Schauplatz des 1. Bildes und das Bierzelt des 3. Bildes können sowohl der Handlungszone *Stadt außerhalb* wie auch *Stadt innerhalb der Stadtmauer* zugeordnet werden. Einerseits aufgrund seiner Funktion als Tor, obwohl von einem Einmarsch der Pioniere die Rede ist, und andererseits aufgrund einer räumlich nicht exakten Markierung innerhalb des Textes. Das Glacis im 2. Bild und die Kaserne bzw. der Damm im 6. Bild sind reine Schauplätze der Handlungszone *Stadt außerhalb der Stadtmauer*. Ihr können außerdem alle Schauplätze der Handlungszone *Brücken* zugeordnet werden: Brückenbau(stelle), verlassener Unterstand in der Nähe der Brücke und Nähe der Brücke. Die Handlungszone *Bürgerhaus*, die gleichzeitig auch Handlungszone *Stadt innerhalb der Stadtmauer* ist, unterteilt sich in die Schauplätze Hof bei Benke, Haushalt Benke, Hof von Benke und Bertas Kammer. Der Schauplatz Friedhof (7. Bild) und Hofmauer (9. Bild) sind nur der Handlungszone *Stadt innerhalb der Stadtmauer* zuzuordnen. Alle Figuren, bis auf Benke, bewegen sich in den Handlungszonen *Stadt außerhalb* und *Stadt innerhalb der Stadtmauer*. Die Handlungszone *Bürgerhaus* wird zweimal von Korl betreten. Beide Male auf Einladung von Berta – einmal in Begleitung von zwei Pionieren im 8. Bild und ein zweites Mal alleine, um Berta in ihrer Kammer zu besuchen (12. Bild). Der Schauplatz Brückenbau(stelle) ist ebenso kein reines Territorium einer Figurengruppe bzw. des Militärs. Die an den Pionieren faszinierten Dienstmädchen und die an den Fortschritt des Brückenbaus interessierten Bürger betreten die Baustelle. Die Kaserne hingegen ist Sperrgebiet für Berufsfremde. Das Glacis kann als eine Art Zwischenraum der *Ingolstädter_innen* und des ihr

⁴⁰² Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 171.

fremdgewordenen Militär angesehen werden.⁴⁰³ Konzipiert als militärisches Schussfeld, wurde es ab den 1890er unter ästhetischen Gesichtspunkten bepflanzt und mit Sparzierwegen, inklusive Bänken, versehen – ein Naherholungsort der bürgerlichen Zivilbevölkerung, der Luitpoldpark⁴⁰⁴, entstand. Wie bereits erwähnt ist in der 3. FdP der Luitpoldpark Schauplatz zweier Bilder und entspricht der Handlungszone *Stadt außerhalb der Stadtmauer*. Das Bierzelt kann wiederum beiden Handlungszonen, *Stadt innerhalb* und *Stadt außerhalb der Stadtmauer*, zugeordnet werden. Der Schauplatz Stadttor ist in den Schauplatz Nähe Stadttor umgewandelt worden und somit ohne jeden Zweifel ein Teil der Handlungszone *Stadt außerhalb der Stadtmauer*. Das Schwimmbad, neuer Schauplatz des 3. und des 5. Bildes der 3. FdP, ist ebenfalls Teil dieser Handlungszone. Auffallend ist, dass zehneinhalb von vierzehn Bildern der 3. FdP der Handlungszone *Stadt außerhalb der Stadtmauer* angehören. In der 1. FdP sind es acht Bilder, wenn Bild 13 und 13a als eines und wenn das 1. sowie das 3. Bild halb gezählt werden. Allein der Schauplatz Haushalt Unertl ist, neben dem Schauplatz Bierzelt, Teil der Handlungszone *Stadt innerhalb der Stadtmauer*.⁴⁰⁵

2.2.2. (An)Ordnung im Textraum *Ingolstadt*

Spacing gestaltet sich in *Pioniere in Ingolstadt* folgendermaßen: Die Figur Berta ist aufgrund ihrer dramaturgischen Verflechtung mit den wichtigsten Figuren des Dramas von primärer Relevanz. Sie platziert sich alleine, in Paarungen oder in einer Gruppe gegenüber anderen Figuren oder Gütern des dramatischen Textes. Alma, Korl, Fabian und Benke sind ferner wichtige Figuren im Kontext der Analyse. Sie bilden mit Berta die Paare Berta-Alma, Berta-Korl, Berta-Fabian und Berta-Benke. Gruppen inklusive Berta sind Berta-Fabian-Benke und Berta-Korl-Fabian. Wesentliche Figurenkonstellationen ohne Berta sind Fabian-Benke, Alma-Fabian und Alma-Pioniere. Materielle Güter des Dramas sind die *Stadtmauer*, die durch ihre Funktion als Grenzmarkierung ein Innen und Außen entstehen lässt, das *Bürgerhaus Benke*, die *Militäranlage* (Kaserne), die *Brücke*, ein *Auto* und die *Grünanlagen* – das Glacis, der Luitpoldpark sowie der Damm. Als symbolische Güter werden *Hierarchie*, *Verhaltenskodexe* und ein *Lied* im dramatischen Text positioniert. Letzteres, „In Ingolstadt ist´s zünfte“⁴⁰⁶, wird von einer Figur gesungen, die nicht zum Kreis der thesenrelevanten Figuren gezählt wird –

⁴⁰³ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 3ff.

⁴⁰⁴ Vgl. Gartenamt Ingolstadt. [Stand 20. Jänner 2012]

⁴⁰⁵ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 55.

⁴⁰⁶ Vgl. Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1968, S. 184f.

daher ist das Lied nicht Bestandteil der Analyse. Das Gut *Hierarchie* unterteilt sich in eine Rangordnung innerhalb des Militärs bzw. der Stadt sowie in ein hierarchisches Verhältnis zwischen Frauen und Männer bzw. zwischen Vater und Sohn. Die im Drama wiederzufindenden *Verhaltenskodexe* sind nach militärischem Reglement und bürgerlichen Bestimmungen strukturiert. Den *militärischen Verhaltenskodex* erläutert der Feldwebel am Ende der 2. bzw. der 3. FdP. „Leider hat sich der Pionier gegenüber dem weiblichen Teil der Bevölkerung der Stadt die nötige Zurückhaltung nicht immer auferlegt.“⁴⁰⁷ Diesem Verstoß folgen Sanktionen, da er ein vorbildliches Verhalten seiner Pioniere nach militärischen Vorschriften, dass er in der 3. FdP detailliert äußert, erwartet hätte:

Der Soldat muß wissen, daß er als Staatsbürger in Uniform immer im Blickfeld der Öffentlichkeit steht. [...] Es ist ungehörig, in Trupps den Gehsteig zu blockieren und andere Personen an den Straßenrand zu drängen. Singen und auffälliges Benehmen unterbleibt. Rauchen auf der Straße ist unsoldatisch. Betrunkenen, Aufläufen und Schlägereien geht der Soldat aus dem Weg. Bei der Auswahl der Lokale ist er vorsichtig, vor den Eingängen steht er nicht herum. Ausschweifende Tänze passen nicht zur Uniform. Politische Versammlungen darf der Soldat in Uniform nicht besuchen. Das sind Heeresvorschriften, daß muß euch durch Mark und Bein gehen, da gibts keine Lockerung, da gibts kein eigenmächtiges Verhalten. Jedes Zuwiderhandeln wird disziplinarisch bestraft.⁴⁰⁸

Und Benke, als Vertreter des *Ingolstädter* Bürgertums, unterrichtet sein Dienstmädchen Berta, aber auch seinen Sohn – „Wie stellst Dich den an, Bub? Das Dienstmädchen hat man im Haus, der kann man was mucken. [...] Musst immer wissen, was Du willst, Fabian.“⁴⁰⁹ – im *bürgerlichen Verhaltenskodex*:

Benke:	Das ist nicht zum Aushalten. Entweder sie wascht das Auto ab oder sie rennt spazieren. Wofür hat man die Person? Ist das ein Geschirr, aus dem man draus essen kann? Weil sie kein Wasser mehr heiss werden lässt vor lauter Pressieren. Wo kommt man da hin? Schau Dir den Rand an, der da sitzt.
Berta:	Da sitzt kein Rand.
Fabian:	Die Zeichnung hat das Geschirr von jeher gehabt. [...]
Berta:	Immer kommt man in einen falschen Verdacht. [...] Der Herr hat alles an mir zum Aussetzen. Lasst mich der Narr weg, ich kann den Herrn nicht sehn.
Benke:	Sind Sie nicht vorlaut. Sie hat ein Maul wie ein Schwert.
Berta:	Wenn ich auf den Gang gehe, schickt mir der Herr den Sohn nach. Da werden eben die Mädels selbstbewusst, wenn sie sowas merken.
Fabian:	Das Mädch kennt sich nicht mehr aus, wofür man sie hat.
Benke:	Die Arbeit darf nicht darunter leiden. Ich kann nicht noch wen einstellen, damit mein Sohn einer Magd den Lappen macht. Kommst du überhaupt weiter damit? Ich merke nichts. [...] Soll sie halt einmal nachgeben, dann geht gleich ein anderer Wind. Eine andere täte sich die Finger ablecken bis zum Ellbogen. Ist doch alles natürlich.
Berta:	Weiss der Herr nicht, dass er sich damit was vergibt.

⁴⁰⁷ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1929, S. 221f.

⁴⁰⁸ Vgl. Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 184f.

⁴⁰⁹ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 5.

Benke: Bei mir daheim gebe ich den Ton an und nicht Sie. Das geht auch anders herum. Sie bringe ich doch noch auf die Knie Sie Person, ich werde sie sekieren. Sie sollen fühlen, dass man sie in der Gewalt hat.⁴¹⁰

Im wörtlichen Zitat wird darüber hinaus sichtbar, dass *Verhaltenskodex(e)* und *Hierarchie* eng miteinander verbunden sind. Wirksame Sanktionen erteilen kann im Allgemeinen nur ein_e hierarchisch höher Positionierte_r. Die Szene aus dem bürgerlichen Haushalt legt außerdem eine Variante des hierarchischen Verhältnisses zwischen Frauen und Männer im dramatischen Text offen – *Hierarchie* innerhalb des Bürgertums bzw. die Rangordnung zwischen Dienstgeber und Dienstnehmerin. Zudem erlangen die symbolischen Güter *Hierarchie* und *Verhaltenskodexe* mittels des *Bürgerhauses* und der *Militäranlage* materielle Beschaffenheit.

Um die verschiedenen Ensembles an Figuren und Gütern als ein zusammenhängendes Element zu erkennen, bedarf es der Syntheseleistung. In *Pioniere in Ingolstadt* sind diese beiden Elemente, wie in *Fegefeuer in Ingolstadt*, Gesellschaft und Gemeinschaft, wobei Gesellschaft von primärer Bedeutung ist. Wenn vorausgesetzt wird, dass sich Gesellschaft mittels sozialen Handelns⁴¹¹, nach Löw institutionelles Handeln,⁴¹² formiert sowie strukturiert und sich mittels gesonderter Kultur (Wertesystem, Tradition) abgrenzt,⁴¹³ dann gliedert sich Gesellschaft in *Pioniere in Ingolstadt* in eine *urbane* und in eine *militärische Gesellschaft*. Als *urbane Gesellschaft* kann *Ingolstadt* mit den Figuren Berta, Alma, Fabian sowie Benke und den Gütern *Stadtmauer*, *Bürgerhaus Benke*, *Grünanlage* und *Brücke*, aber auch *Hierarchie* und *bürgerlicher Verhaltenskodex* angenommen werden. Die *militärische Gesellschaft* setzt sich aus dem Ensemble Korl, als Vertreter der Pioniere und ihres Vorgesetzten (Feldwebel), *Stadtmauer*, *Militär-* und *Grünanlage*, *Brücke* sowie *Hierarchie* und *militärischer Verhaltenskodex* zusammen. Auch wenn Fleißer behauptet, dass der Plot von *Pioniere in Ingolstadt* „in jeder anderen Stadt passieren [kann], wo Soldaten einschwärmen“⁴¹⁴, haben die Pioniere in Ingolstadt einen Sonderstatus. Aufgrund zeithistorischer Umstände (Entmilitarisierung) besitzt der Ein- und Auszug der Pioniere in bzw. aus der ehemaligen Garnisonsstadt eine ganz eigene Dynamik. Die vormals tonangebende Institution innerhalb der Ingolstädter Stadtstruktur wird von der *urbanen Gesellschaft* als fremdes Element wahrgenommen. Die einen begrüßen das – „Alma: Da ist mir nicht [angst]“⁴¹⁵, der Pionier ist

⁴¹⁰ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 20f.

⁴¹¹ „[S]oziales Handeln ist [...] definiert als eine durch Beziehungen zwischen Akuteren geregelte Folge von Handlungen.“ [Lüdtke, Hartmut: Handlung. In: *Lexikon zur Soziologie*, S. 269f.]

⁴¹² Vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S. 169.

⁴¹³ Vgl. Luhmann [bzw.] Wienold: *Gesellschaft*, S. 241f.

⁴¹⁴ Interview mit Marieluise Fleißer. *Der Sonntag*. In: *Donaukurier* Nr. 259 vom 9. November 1968, S. 17.

⁴¹⁵ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1968, S. 129.

im Land.“⁴¹⁶ – und den anderen missfällt es – Bibrich zu Fabian, nachdem Berta vom gemeinsamen Tisch aufgestanden ist und zu Korl gegangen ist: „Das ist immer so. Wir haben einen Nebenbuhler erhalten. Fabian, jetzt gehts wild auf.“⁴¹⁷ Darauf erwidert Fabian: „So muss der ausschaun.“⁴¹⁸ Das Buhlen um die selbe junge Frau macht den Pionier Korl und den Bürgersohn Fabian automatisch zu Konkurrenten und spiegelt die antagonistische Position wider, welche die *urbane* und die *militärische Gesellschaft* in *Ingolstadt* zueinander einnehmen. Dieses Konkurrenzverhältnis zeigt sich auch anhand der soldatischen Fortführung hierarchischer Unterdrückungsmechanismen gegenüber den Bürgersöhnen *Ingolstadts*. Im Machtgefüge der *militärischen Gesellschaft* sind diese Mechanismen Sitte und eng mit dem *militärischen Verhaltenskodex* verbunden:

Stimme:	Die Aufsicht ist ins Wasser gefallen.
Blasse Fresse:	[...] Der arbeitet sich schon alleine herauf.
Schwacher Max:	Unten ist Schlamm, da kann er nicht abstossen. [...] Der bleibt drin, der lässt sich nicht schnell wieder sehen.
Blasse Fresse:	Da kennst Du den Schinder schlecht. (Auftritt Feldwebel Willy mit triefenden Haar, prüft den Knoten)
Willy:	Gruppe fünf antreten. (Sie tritt an, darunter Korl) Wer hat die Schweinerei mit der Leiter gemacht? Ein Knoten war vernachlässigt. (Schweigen) Wenn sich keiner meldet, hat die ganze Gruppe zu büßen. (Kommandiert) Schluss für heute. Fertig zur Ablösung! [...] Gruppe fünf bleibt zum Strafoxerzieren und hat zu warten, bis ich zurückkomme. ⁴¹⁹

Die Pioniere wissen, dass Fabian der eigentliche Verursacher des Unfalles ist. Sie setzten effektiv voll zum Gegenschlag an:

Eine Gruppe Pioniere wartet auf jemanden. Sie hält einen Sack bereit.	
Korl:	Heute macht er es nicht. Wir stehen für unsere Brücke wie ein Mann.
Fabian:	(schleicht sich an)
Schiefing:	He Kamerad. (Fabian erschrickt)
Fabian:	Kennen wir uns?
Schiefing:	Was tust Du hier? [...]
Fabian:	[...] Was wollt Ihr mit dem Sack? [...]
Schiefing:	[...] Wir haben uns nämlich gedacht, wie das wäre, wenn da einer hineinsteigt. Wir möchten bloss wissen, ob man einen Menschen, der sich in diesem Sack befindet, noch reden hört.
Fabian:	Natürlich hört man ihn reden. [...] Wenn ich hineinsteige, garantiere ich, dass Ihr mich reden hört.
Schiefing:	Das glauben wir nicht.
Fabian:	(steigt hinein) Schwache Menschheit! Was hättet Ihr jetzt ohne mich gemacht? [...] Jetzt passt auf. Hört Ihr mich reden? (Die Pioniere schweigen) Ihr müsst mich doch reden hören.
Schiefing:	Der Schuft gibt keinen Ton von sich.
Fabian:	Ich verstehe genau, was Ihr sagt.
Schwacher Max:	Auf die feinen Herren ist kein Verlass. [...]

⁴¹⁶ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 3.

⁴¹⁷ Ebda., S. 11.

⁴¹⁸ Ebda.

⁴¹⁹ Ebda., S. 40f.

Schiefing: Zur Strafe, weil er verstockt ist und nicht spricht, wollen wir ihn aus seinem Sack nicht mehr herauslassen. (Sie binden ihn an)⁴²⁰

Fabian gilt als schwach, selbst sein Vater nennt ihn „Schmerz meines Lebens“⁴²¹. Als Sohn von Benke vertritt er faktisch die nächste Generation der tonangebenden Schicht der *urbanen Gesellschaft*. Fabian ist aber Abbild eines Prototyps, das des „lebensunfähigen“ Bürgerlichen, der in den literarischen Texten der Weimarer Republik Hochkonjunktur hat. Außerdem ist Fabian die Inkarnationen von Blochs Behauptung, dass nicht alle im selben Jetzt da sind und, je nach Klassenzugehörigkeit, Früheres mit sich tragen.⁴²² Die Neudefinierung der (klein-)bürgerlichen Mittelschicht infolge des gesellschaftlichen Strukturwandels lässt auch Benke daran scheitern, eine heiratswillige Frau für sich zu finden. Dennoch fühlt er sich dazu bemächtigt, seinen Sohn Ratschläge in puncto Liebe zu geben:

Benke: In deinem Alter habe ich das schon lange beisammen gehabt.
Fabian: Ich bring keine her. [...] Du, das muss man heraushaben. Die heutigen Mädeln sind furchtbar.
Benke: Uns ist auch einmal Angst gemacht worden. Hast du eine Schneid? [...] So bist du zum Haben. Augen auf und gleich muss es einem sein.
Fabian: Da muss man an die Richtige hinkommen.
Benke: [...] Hast du noch nichts gespannt an der Berta? [...] Die Berta ist reif.
Fabian: Du redest Dich leicht.
Benke: Wie stellst du Dich den an, Bub? Das Dienstmädchen hat man im Haus, der kann man was mucken. [...]
Fabian: Mir fällt immer nix zum Sagen ein.
Benke: Dafür bin ich da [...].⁴²³

Fabian glückt erst mit dem Abzug der Pioniere der Versuch, eine junge Frau, Alma, für sich zu gewinnen. Er und sein Vater bilden die *Herkunftsgruppe I*. Weitere Gruppierungen dieser Art sind in *Pioniere in Ingolstadt* die *Herkunftsgruppe II und III*, die auf Liebe basieren, und die auf Freundschaft beruhende *Herkunftsgruppe IV*.

Berta wird aufgrund ihres Dienstverhältnisses im Bürgerhaus Benke, obwohl keine Blutsverwandtschaft zu den beiden Männern besteht, zu der *Herkunftsgruppe I* gezählt. Die Figurenkonstellationen dieser Gruppe sind Fabian-Benke, Berta-Fabian, Berta- Fabian-Benke und Berta-Benke. Güter der Gruppe sind die *Stadtmauer*, das *Bürgerhaus Benke*, ein *Auto* und die *Brücke*. Überdies sind *Hierarchie* und *bürgerlicher Verhaltenskodex* Teil der Gruppierung. Das hierarchische Verhältnis zwischen Benke und Berta wurde vormals durch ein Zitat belegt. Die folgende Textpassage aus der 1. FdP beleuchtet *Hierarchie* auf der obersten Ebene des

⁴²⁰ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 52f.

⁴²¹ Ebda., S. 24.

⁴²² Vgl. Bloch: *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik* (Mai 1932), S. 104.

⁴²³ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 4f.

Bürgerhauses Benke, zwischen Vater und Sohn. Vordergründiger Streitgegenstand ist ein Auto, das Fabian mithilfe seines Vaters erwerben möchte:

Fabian: Das weiss ich selber, dass ich ein unseliger Mensch bin, weil ich nie was habe.
Benke: So Du hast nichts.
Fabian: Ich kann nie ein Geld ausgeben, dass man was von mir merkt.
Benke: Von dir braucht man noch lange nichts merken.
Fabian: Ich bin doch auch ein Mensch.
Benke: Du kommst immer noch recht. Ist ja doch alles für dich, wenn ich einmal nicht mehr bin.
Fabian: Das sagst Du immer, aber das braucht es gar nicht. [...] Aber rühren können muss ich mich.
Benke: Weil Du Dein Maul nicht richtig aufmachen kannst und immer in der Ecke herumstehst und überhaupt kein Mannsbild bist. Du könntest Dich schon lange rühren. Du hast keine Initiative und keinen Willen. Du bist der Schmerz meines Lebens.
Fabian: Ich brauch keinen Schmerz, ich brauch Taschengeld. [...]
Benke: Weil Du selber nicht bist, schielst Du nach einer Probefahrt, damit sich die Berta überhaupt neben dich hinsetzt [...]. Aber wenn du was wärest, dann würdest Du einfach hergehen und sagen, Vater Du kaufst mir den Wagen. Aber sowas hört man von dir nicht.
Fabian: (lacht schallend) Du mir einen Wagen kaufen.
Benke: Ich kauf auch keinen Wagen für einen, wie Du bist. [...] Wenn ich kein richtiges Mannsbild zum Sohn habe, dann brauch ich auch keinen Wagen, so bin ich. Nicht einmal einem Mädels wird er Herr und will einem Wagen Herr werden.⁴²⁴

Fabian bietet seinen Vater Paroli, obwohl er klar in der hierarchisch niedrigeren Position ist, aus der er sich auch nicht befreien kann. Geld setzt Benke als Druckmittel ein – sein Sohn soll sich, seiner Stellung innerhalb der *urbanen Gesellschaft* entsprechend, als würdig erweisen. Berta und Fabian konstituieren mit den materiellen Gütern *Stadtmauer*, *Bürgerhaus Benke*, *Auto* und *Brücke* sowie mit den symbolischen Gütern *Hierarchie* und *bürgerlicher Verhaltenskodex* die *Herkunftsgruppe III*. Berta-Fabian als Paarung sind im ersten Gespräch zwischen Berta und Alma und, wie bereits erläutert, in den Gesprächen von Benke und Fabian ein Thema. Alma attestiert Berta Fabian als gute Partie, die sie nutzen sollte. Berta möchte sich ihren „Herrn“ aber aussuchen. Ihre Wahl fällt schnell auf Korl, was sie aber nicht davon abhält, den ihr zugetanen Fabian für ihre Attraktivitätssteigerung gegenüber Korl zu nützen. Es ist das Statussymbol Auto, das Bertas abweisende Haltung gegenüber Fabian abschwächen und ihn seinen großen Moment verspüren lässt: „Wenn ich den Wagen kaufe, darf ich die Berta den ganzen Tag drin spazieren fahren.“⁴²⁵ Die große Ausfahrt missglückt, Fabians Moment der Erhöhung wird von der defekten Mechanik des Autos zunichte gemacht. Hierarchisch höher ist er gegenüber Berta nur noch in einer anderen Szene, wenn man von den Szenen im Beisein seines Vaters absieht – beim gemeinsamen Tanz am Anfang des

⁴²⁴ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 24f.

⁴²⁵ Ebda., S. 34.

4. Bildes der 1. FdP. Bibrich, der beim Tanzen zusieht, stellt fest: „Berta, heute ist er dir über.“⁴²⁶ Auf annähernd gleicher Höhe sind die beiden in dem Augenblick, in dem Berta Fabians Wunsch nach einem gemeinsamen Rendezvous nachgibt. Ihr Grund dafür ist aber ein sie erniedrigender – Korls mehrfache Abweisung einhergehend mit seiner Idealvorstellung von einer Frau. Berta erweist sich für ihn als unzulänglich. Sie ist (vorerst) nicht gewillt, sich dem fordernden Korl zu fügen. So heißt ihre Chance auf Liebe Fabian. Hierarchisch höher ist die junge Frau dem Bürgersohn etwa im Bierzelt, aber auch nach der gescheiterten Autofahrt und der darauf folgenden Absage des versprochenen Rendezvous – ihr Machtmittel ist der Entzug ihrer Aufmerksamkeit:

Berta:	Komm heraus, dann sag ich Dir was.
Fabian:	Komm Du herein.
Berta:	Ich möchte aber aussen bleiben. Fabian, ich muss Dich um was bitten. Lassen wirs vergangen sein.
Fabian:	Das gibt es bei mir nicht. Ich habe hier mein Rendezvous, dass Du es weisst. (Zieht sie herein)
Berta:	Das kann Dir doch nicht gefallen, wenn das Mädels nicht mag.
Fabian:	Du magst schon. Du hast was versprochen und das musst Du halten. ⁴²⁷

Sie hält ihr Versprechen nicht. In weiterer Folge ermöglicht sich, aufgrund des Bruches zwischen Berta und Fabian, für Alma die Chance, mit Fabian „eine gute Partie zu machen“.

Die *Herkunftsgruppe II* bilden das Paar Berta-Korl und die Güter *Stadtmauer, Grünanlage* (Glacis, Luitpoldpark in der 3. FdP sowie Damm und Friedhof), *Brücke, Bürgerhaus Benke* und *Hierarchie*. Berta und Korl können als die Liebenden des Dramas bezeichnet werden. Dafür sprechen unter anderem die Liebesbriefe, die einerseits ihr hierarchisches Verhältnis zueinander bzw. andererseits Bertas Verhältnis zu den männlichen Dramenfiguren, das zunehmend passiver wird, illustrieren. Die Paarung Berta-Korl ist eine weitere Variante des hierarchischen Verhältnisses zwischen Frauen und Männern in *Pioniere in Ingolstadt*. Der erste von drei Briefen ist von Berta. Die Idee, Korl zu schreiben, stammt aber nicht von ihr, sondern vom Pionier Schiefing, und den Text formulierte Fabian. So sind die Anrede- und die Abschiedsfloskel „Geliebter Korl“ und „[d]eine treue Berta“⁴²⁸ reine Diktion des Bürgersohnes. Korl lässt seine Antworten, er ist Verfasser der beiden anderen Briefe, auf formaler Ebene kongruent zu Berta bzw. Fabian beginnen und enden: „Geliebte Berta“ und „getreuer Korl“⁴²⁹. Die Briefe, die in der 2. und in der 3. FdP gestrichen wurden, sind neben einem

⁴²⁶ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 16.

⁴²⁷ Ebda., S. 42f.

⁴²⁸ Ebda., S. 29.

⁴²⁹ Ebda., S. 30 [sowie] S. 33f.

Mittel der Macht auch ein Mittel, das es Korl ermöglicht, das „Aneinander-Vorbeireden“⁴³⁰ der Liebenden zu durchbrechen und den Anstoß zur Versöhnung zu geben, da er, wenn „es die Liebe war, [...] die Macht“⁴³¹ dazu hat. Die hat Korl aufgrund Bertas Auffassung von nicht gleichberechtigter Liebe und ihrer im Verlauf der Dramenhandlung immer stärker werdenden Passivität gegenüber Männern. Liebe bzw. die daraus resultierende Ehe ist für die weiblichen Figuren des dramatischen Textes, Alma inklusive, ein struktur- und sinngebendes Lebensziel. In ihnen wirken, mit Blochs Worten, Vorstellungen von älteren Zeiten nach. Bertas Umgang mit Sexualität ist von anachronistischen religiösen Prinzipien beeinflusst. Für sie ist Sex der Ehe vorbehalten, für Korl nicht:

Korl:	Jetzt bin ich doch da. [...] Übermorgen, wenn ich fort muss, hast es verpasst. [...] Geh schau mich auch einmal wieder an, dass mir nicht Zeit lang wird. Jetzt hast ihn richtig erwischt, den Schuft.
Berta:	Jetzt lasse ich ihn nicht mehr aus.
Korl:	Wenn Du mich kriegst, bist geschlagen.
Berta:	Ausgeschlossen.
Korl:	Was ist nachher mit der Jungfernschaft?
Berta:	Korl, ich habe sie bewahrt.
Korl:	Das hätte es fein nicht gebraucht.
Berta:	Mit dir kennt man sich nicht aus, ich gebe es auf.
Korl:	Muss die Hochzeit gleich sein [...] [d]ie du herauschinden willst. Aber da bist du bei mir falsch [...] Weisst, die Geschichte kenne ich. Da bist du nicht die erste und wirst auch nicht die letzte sein. Mich lässt das kalt. ⁴³²

Infolge ihrer abweichenden Vorstellungen und Lebenssituationen haben sich ihre konträren Liebesauffassungen entwickelt. Berta ist nicht von Anfang an desillusioniert, sie glaubt, im Gegensatz zu Korl, an die alles überwindende Kraft der Liebe. Korls Umgang mit Sexualität ist von militärischen Prinzipien bestimmt. Er sucht das schnelle, unverbindliche sexuelle Abenteuer.⁴³³ Doch Berta ist vorerst nicht bereit, dieses mitzumachen. Ein Machtkampf um die hierarchisch höhere Position innerhalb ihrer Beziehung entwickelt sich, der das Einfügen des bzw. der anderen jeweils zum Ziel hat. Ihre Kontroverse spiegelt zudem das Konkurrenzverhältnis der *urbanen* und der *militärischen Gesellschaft in Ingolstadt* wider. Bei alledem ist Raum, das Gut *Grünanlage* in Kombination mit der *Stadtmauer* – konkreter die Handlungszone *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer*, in der sich Berta und Korl begegnen – wesentlich. Gemäß der Handlungszonenzuordnung der Bilder am Ende des letzten Kapitels (III. 2.2.1. *Literarisierter Raum Ingolstadt*) sowie der Gesellschaftszugehörigkeit der Figuren lässt sich beobachten, dass der Machtkampf Berta-Korl an Raum gekoppelt ist. Signifikant konstatieren lässt sich dies anhand eines Vergleichs des 12. (Handlungszone *Stadt innerhalb der alten*

⁴³⁰ Leiß; Stadler, S. 308.

⁴³¹ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 33f.

⁴³² Ebda., S. 46f.

⁴³³ Vgl. Leiß; Stadler, S. 305.

Stadtmauer) und des 13. Bildes (Handlungszone *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer*) der 1. FdP. In Bertas Kammer kommt es nicht zum Geschlechtsakt zwischen ihr und Korl, neben der Brücke glückt Korl jedoch die Entjungferung der jungen Frau. Abgesehen von ihrer ersten Begegnung am Glacis hat bis zum 9. Bild (Hofmauer) in den Bildern ihrer Zusammenkunft innerhalb und außerhalb der Stadtmauer Berta bzw. Korl die jeweils hierarchisch höhere Position inne. Im Bierzelt, das 3. Bild, das nicht eindeutig einer Handlungszone zuzuordnen ist, ruft Korl Berta zu sich – demnach ist er in der machtvolleren Stellung. Ab dem 8. Bild der 1. FdP, das die missglückte Probefahrt beinhaltet, kündigt sich mit den Worten Korls, „[h]eute muss sich ein Mädel was gefallen lassen“⁴³⁴, ein Kippen des Machtverhältnisses, das sich zu seinen Gunsten verschiebt, an. Im 9. Bild, das Teil der Handlungszone *Stadt innerhalb der alten Stadtmauer* ist, antwortet Berta ihm darauf: „Ich will mich nicht wegschmeissen.“⁴³⁵ Das Ausmaß ihrer prekären Lage wird in Korls Erwiderung sichtbar: „Einen Fetzen muss man aus Dir machen.“⁴³⁶ Bertas Wunsch „Sei gut zu mir.“⁴³⁷ ist aussichtslos. Korls Raumeinnahme innerhalb der Stadtmauer vollzieht sich parallel zu Bertas sich entwickelnder Passivität gegenüber Männern und zieht einen Wandel ihrer Vorstellung von Liebe nach sich. Nicht mehr viel ist von der Berta übrig, die sich ihren „Herrn“ selbst ausgesucht hat – mit Ausnahme der Absage des Rendezvous mit Fabian und ihrer Standfestigkeit in ihrer Kammer. Bertas Verwandlung bildet Fleißer im Dialog zwischen ihr und Korl nach dem Geschlechtsakt repräsentativ ab:

Berta:	Jetzt kenne ich Dich.
Korl:	Jetzt haben wir es gemacht, jetzt ists ihr wieder nicht recht.
Berta:	War das alles?
Korl:	Warum ist Dir was abgegangen?
Berta:	Ich meine halt, wir haben was ausgelassen, was wichtig ist. Die Liebe haben wir ausgelassen.
Korl:	Eine Liebe muss keine dabei sein.
Berta:	Das ist mir jetzt ganz arg.
Korl:	[...] Nimm Dich fein zusammen [...]. Bist halt ein gefallenes Mädchen [...].
Berta:	Immer meint man, es muss was kommen, und dann kommt es nicht. [...] Da ist ja ein Mädel weggeschmissen. ⁴³⁸

Auch wenn Korl sich im letzten Bild nach eigenen Angaben mit Berta verloben muss und sich als „Sklave meiner Frau“⁴³⁹ bezeichnet, täuscht das nicht über die Erkenntnis der weiblichen Figur hinweg. Berta gilt innerhalb der *urbanen Gesellschaft* infolge dieses sie kompromittierende Verhältnisses, das sie aufgrund ihrer Verliebtheit eingegangen ist, als weggeschmissen.

⁴³⁴ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 36.

⁴³⁵ Ebda., S. 37.

⁴³⁶ Ebda.

⁴³⁷ Ebda., S. 38.

⁴³⁸ Ebda., S. 51.

⁴³⁹ Ebda., S. 58.

Und wie in *Ingolstadt* mit sogenannten gefallenen Mädchen umgegangen wird, zeigt sich am Beispiel der Figur Alma.

Alma und Berta sind als Paarung Berta-Alma Grundlage der *Herkunftsgruppe IV* und *Stadtmauer* sowie *Grünanlage* sind die materiellen Güter der Gruppe. Der (Wieder-)Einzug der Pioniere in *Ingolstadt* verheißt angesichts des *Ingolstädter* Männerangebotes nach 1918 für die beiden befreundeten Dienstmädchen (Ehe-)Hoffnungen:

Berta:	Alma, ich muss Dich was fragen. Sag mir grad, wie man das macht.
Alma:	Was macht?
Berta:	Dass man wen kennt.
Alma:	Ich hab gleich einen.
Berta:	So wie Du möchte ich nicht sein. Aber einen Herrn möchte ich schon kennen. [...]
Alma:	Sag nicht lang einen Herrn, sag gleich einen Pionier, Das ist doch nicht schwer. ⁴⁴⁰

Es zeigt sich, dass die Freundinnen unterschiedliche Auffassung von Sexualität haben. Bertas bereits dargelegte Vorstellung von Liebe ist konträr zu der von Alma. Säkularisierung und ihre wirtschaftlich missliche Lage, sie wurde von ihrer bürgerlichen Dienstgeberin entlassen, beeinflussen Almas Sexualität – wie unter anderem die Szene vor dem Bierzelt im 3. Bild der 1. FdP zeigt:

Alma:	Wie gehts?
Langes Laster:	Nicht mehr so oft wie früher.
Der Zivil:	Gut schauen Sie aus Fräulein. [...] Wenn ich Sie so ansehe, Fräulein, Sie wären ganz mein Fall. [...]
Langes Laster:	Können wir gleich was machen miteinander.
Alma:	Ich bin sehr beliebt bei den Herren. Ich kenne die meisten
Der Zivil:	Fräulein, um welche Zeit wären Sie am besten zu haben? [...]
Langes Laster:	Geh doch nicht mit der, die ist schon viel zu bekannt beim Militär. (Der Zivil und Langes Laster ab) ⁴⁴¹

Berta fühlt sich verraten und so scheiden sich die Wege der Freundinnen – sie finden im Rahmen der dramatischen Handlung nicht wieder zueinander. Fleißer demonstriert den Bruch zwischen den jungen Frauen in der 3. FdP anhand einer Szene im Luitpoldpark (10. Bild): Nachdem Alma vom Feldwebel um ihr Geld betrogen wird, sie einen Pionier abweist und sie sich mit anderen *Ingolstädter* Mädchen unterhält, aber noch bevor sie mit Fabian flirtet, begegnet sie im Park außerhalb der Stadt Korl. Sie unterhalten sich und der Ausgang ihres Gespräches bleibt offen: „Sie gefallen mir Mädchen. *Er umfaßt sie.*“⁴⁴² Alma und Berta stehen sich innerhalb der *urbanen Gesellschaft* als Konkurrentinnen gegenüber. Dies bezeugen der primäre Ort ihrer Treffen mit den Männern (*Grünanlage*) sowie ihr jeweiliges

⁴⁴⁰ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 3f.

⁴⁴¹ Ebda., S. 13f.

⁴⁴² Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1968, S. 171.

Verhältnis zu Fabian bzw. ihre Absichten bezüglich des Bürgersohnes in der 1. FdP. Es ergeben sich infolgedessen, die *Herkunftsgruppe IV* ergänzend bzw. neben den bekannten Paaren Berta-Alma, Berta-Fabian und Berta-Korl, neue Figurenkonstellationen: Alma-Korl, Alma-Fabian und Alma-Pioniere, letztere inkludiert auch die Figur des Feldwebels.

Die institutionalisierten Räume, die in *Pioniere in Ingolstadt* entstehen, tragen die Namen *Kleinstadtprovinz*, signifikant normierte (An)Ordnung der *urbanen Gesellschaft*, und *Militär*, normierte Raumkonstitution der *militärischen Gesellschaft*.

2.2.3. Räumliche Institutionalisierung

Die Sinnlosigkeit einer militärischen Streitkraft in einem entmilitarisierten und demokratisierten Deutschland, die Vergänglichkeit bürgerlicher Prinzipien und ihr nicht zeitgemäßes Leben sowie der „Umgang unter den Geschlechtern“⁴⁴³ nach 1918 thematisiert Fleißer in *Pioniere in Ingolstadt*. Ergo sind kleinstädtische Herrschaftsverhältnisse, das Verhältnis der Geschlechter und Militärhierarchie wesentliche Motive in dem Drama.⁴⁴⁴ Die daraus entstehenden institutionalisierten Räume, *Kleinstadtprovinz* und *Militär*, verursachen in Opposition zueinander ein „Aneinander-Vorbeireden“⁴⁴⁵ der Dramenfiguren des kritischen Volksstückes. In der folgenden Analyse werden auf Basis dieser These die Figuren Berta und Korl zum Gegenstand der Betrachtungen.

Der institutionalisierte Raum *Kleinstadtprovinz* enthält die auf der Grundlage von kleinstädtischen Herrschaftsverhältnissen strukturierte *urbane Gesellschaft*. Essentielle materielle Güter im institutionalisierten Raumgefüge sind die *Stadtmauer* und das *Bürgerhaus Benke*. *Kleinstadtprovinz* kann dementsprechend als patriarchisch geprägt und von den *Ingolstädter Mauern* bestimmt betrachtet werden. Oben stehenden Ausführungen zufolge kann postuliert werden, dass sich der institutionalisierte Raum in einer Ungleichzeitigkeit mit der Weimarer Republik befindet. Das äußert sich im dramatischen Text zum Beispiel anhand der bereits erläuterten Liebesutopien⁴⁴⁶ der weiblichen und männlichen Figuren der *urbanen Gesellschaft*. Die institutionelle Routine vermittelt den Figuren infolge der Anwesenheit der

⁴⁴³ Fleißer, Marieluise: „Neue Stoffe für das Drama“. In: Fleißer: Aus dem Nachlaß, S. 421.

⁴⁴⁴ Vgl. Leiß; Stadler, S. 304ff.

⁴⁴⁵ Ebda., S. 308.

⁴⁴⁶ Vgl. Führich, S. 47.

Pioniere in der Stadt keine Sicherheit(en) mehr. Die Handlungsmöglichkeiten von Fabian und Benke werden beschränkt, die von Berta und Alma werden erweitert. Soziale Ungleichheit, die Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse offenbart, resultiert für die beiden Bürger aus der Gegenwart der Pioniere und für die Dienstmädchen aus ihrem Abzug. Fleißer konzipierte in *Pioniere in Ingolstadt* „die Invasion fremder Elemente in eine alte Stadt“⁴⁴⁷. Wie im Kapitel III. 1. *Ingolstadt* dargelegt, hat das Militärwesen in Ingolstadt eine lange Tradition. Daher können angesichts der Eigenlogik von Ingolstadt, entgegen den konträren Aussagen der Schriftstellerin, die Pioniere in Ingolstadt nicht als ein fremdes Element bezeichnet werden. Da die „Figuren in *Pioniere in Ingolstadt* [...] stärker als in *Fegefeuer in Ingolstadt* in den historischen und gesellschaftlichen Kontext der [neunzehnhundert-]zwanziger Jahre eingebunden“⁴⁴⁸ sind, ist das Fremdartige an den Pionieren, dass sie sich nicht mehr für einen Krieg rüsten, sondern Aufbauhilfe leisten – im konkreten Fall eine Brücke über die Donau bauen. In gewisser Art und Weise ist im zeithistorischen Kontext die Raumaneignung der Pioniere in der alten Garnisonsstadt befremdend. Die vormals verlassenen Militäranlagen, welche der Handlungszone *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer* angehören, werden auf das Neue von den Pionieren eingenommen. In einer ersten Instanz werden die *Ingolstädter_innen* hinter die Stadtmauer, in die Handlungszone *Stadt innerhalb der alten Stadtmauer* zurückgedrängt. Es entsteht soziale Ungleichheit, vorrangig auf den Ebenen der Rang- und der Reichtums-Dimension, die Verfügungschancen über Güter und deren Verteilung verschiebt sich zugunsten der Pioniere. Der *Ingolstädter* Bürger gerät in eine bereits überwunden geglaubte soziale Abhängigkeit⁴⁴⁹ der *militärischen Gesellschaft*, da die „Uniform [...] immer noch mehr als der Zivilanzug“⁴⁵⁰ gilt. Dass dem auch noch im republikanischen Zeitalter der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg so ist, zeigt unter anderem 1930 Zuckmayers erfolgreiche Dramatisierung eines 1906 begangenen Überfalles auf das Rathaus Köpenick, ausgeführt von einem „als Hauptmann verkleideter Mensch“⁴⁵¹ namens Voigt: *Der Hauptmann von Köpenick*.⁴⁵²

Das codierte Handeln der Figuren der *militärischen Gesellschaft* erlangt durch *Ingolstädter* Ressourcen, Güter wie die *Militäranlage*, die *Stadtmauer* und die *Brücke*, bzw. *Ingolstädter* Eigenlogik tradierten Rückhalt – es entsteht der institutionalisierte Raum *Militär*. Die militäri-

⁴⁴⁷ Fleißer: „Neue Stoffe für das Drama“, S. 421.

⁴⁴⁸ Führich, S. 47.

⁴⁴⁹ Vgl. ebda.

⁴⁵⁰ Leiß; Stadler, S. 307.

⁴⁵¹ Vgl. Nölle, Eckhart: Carl Zuckmayer, „Der Hauptmann von Köpenick“. Aus Kindlers Lexikon. In: Zuckmayer, Carl: *Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2010 (= Fischer Klassik), S. 158ff.

⁴⁵² Vgl. Zuckmayer, S. 7ff.

sche Institution organisiert sich routiniert bzw. reproduziert durch sukzessive Rückgewinnung der repräsentativen vier Währungen sozialer Ungleichheit normierte (An)Ordnungen in *Ingolstadt*. Schwächende schrankenüberwindende Mechanismen werden mittels Sanktionen oder der Angst vor einem Ausschluss im Keim erstickt. Die geschlossene Atmosphäre der Zugehörigkeit wird durch *Hierarchie* und *militärischen Verhaltenskodex* geregelt, die ein individuelles Existieren innerhalb des institutionalisierten Raums ausschließt. Dennoch gelingt es der Figur Korl, als intaktes Mitglied der *militärischen Gesellschaft*, kurzweilig von der militärischen Norm abzuweichen:

Korl:	Tu mich entschuldigen bei meinem Mädcl. [...]
Langes Laster:	Was ist mit Dir?
Korl:	Das Kind ist kommen. Das von der andern.
Langes Laster:	Sei nur gar froh, dass Du beim Militär bist.
Korl:	Und gleich aus auch. Das Kind lebt und sie liegt im Sterben. [...] Jetzt geh ich hin, dass ich sie noch einmal sehe.
Bleiche Fresse:	Und die andere gibst drüber auf?
Korl:	Mir ist nicht danach. [...]
Langes Laster:	Heut hats ihn einmal gefasst. Sieht ihm sonst garnicht gleich. ⁴⁵³

Korls individueller Moment ist eine klare Ausnahme, es „sieht ihm [...] nicht gleich.“ Die Geburt seines Kindes gewährt dem Pionier kurz, über die Konsequenzen seines Handelns im Ansatz zu reflektieren. Im nächsten Bild der 1. FdP (7. Bild – Friedhof) ist dies wieder vergessen. Die institutionelle Routine des *Militärs* bietet Korl die gewünschte Sicherheit, die Langes Laster als Glück bezeichnet. Folglich stehen sich zwei Kollektive gegenüber – *Kleinstadtprovinz* versus *Militär*. Der Kampf um die Stadt *Ingolstadt* ist ein Kampf um die *Ingolstädter* Frau, um Berta. Dies wurde im Vorhergehenden anhand der Figurenkonstellation Berta-Korl-Fabian bereits demonstriert. Aufgrund der zweiten Instanz militärischer Raumaneignung, die in die Handlungszone *Stadt innerhalb der alten Stadtmauer* zurückgedrängten *Ingolstädter_innen* kämpfen in ihr mit den Pionieren um Raum, beginnen sich die institutionalisierten Räume zu überlagern. Vor und im Bürgerhaus Benke im 8. und im 12. Bild der 1. FdP wird der Kampf um Berta zwischen Korl und Fabian sowie Benke ausgetragen. Im Gegensatz dazu betritt in keinem Bild, in keiner Szene des dramatischen Textes ein_e *Ingolstädter_in* die Militäranlage. Die Rückeroberung *Ingolstadts* durch ihre Bewohner_innen kündigt sich mit der Fertigstellung der Pionierbrücke und mit dem musikalisch begleiteten Marsch des Publikums, das im Personenverzeichnis als Volk bezeichnet wird,⁴⁵⁴ über sie an. Gänzlich rückerobert wird *Ingolstadt* jedoch erst nach dem Abzug der Pioniere. Zurück bleiben zwei Bräute – Berta und Alma scheinbar glücklich am Ziel ihrer Hoffnungen. Es führt sie, aufgrund sozialer Ungleichheit zwischen den Geschlechtern im institutionalisierte Raum

⁴⁵³ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 26.

⁴⁵⁴ Vgl. ebda., S. 1.

Kleinstadtprovinz, in soziale Abhängigkeiten⁴⁵⁵. Dafür spricht Biebrichs Äußerung zu Fabian über seine Braut Alma: „[W]as hast Du da für eine aufgetrieben?“⁴⁵⁶, sowie die Unmöglichkeit der Verwirklichung des Eheversprechens von Korl an Berta. Korl ist mit dem Abzug der Pioniere weiterhin ein intaktes Mitglied des institutionalisierten Raums *Militär*. Für Berta resultiert aus dem Abzug, da *Ingolstadt* „zur gewohnten Ordnung zurück[kehrt]“⁴⁵⁷, ein für sie neues, keineswegs beabsichtigtes, gesellschaftliches Problem – sie wird von der *urbanen Gesellschaft* als gefallenes Mädchen stigmatisiert. Sie besitzt weder einen respektablen Rang innerhalb *Ingolstadts* noch die Zugehörigkeit zum tonangebenden Geschlecht, um die soziale Ungleichheit innerhalb des institutionalisierten Raums *Kleinstadtprovinz* ausgleichen bzw. um zu ihrem Vorteil auf materielle und symbolische Güter zugreifen zu können.

Die Handlungszone *Brücke*, aber vor allem das materielle Gut *Grünanalage*, Teil der Handlungszone *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer*, ist Treffpunkt der prinzipiell hierarchisch niedrig Positionierten in den institutionalisierten Räumen *Kleinstadtprovinz* und *Militär* – Fleißer nennt sie, die Dienstmädchen und Pioniere des dramatischen Textes, ausweglose „kleine Leute“⁴⁵⁸. Auf sprachlicher Ebene führt die bayrische Schriftstellerin nach Angelika Führich die

gestörten und repressiven Beziehungen der Menschen in dem sozialen Umfeld der Kleinstadt [...] vor. Die dramatischen Figuren artikulieren sich mittels einer verkümmerten sprachlichen Ausdrucksweise. Ihre Sprache ist durch eine monotone Aneinanderreihung lakonischer und banaler Sätze, durch Tabuisierung und Floskel gekennzeichnet. Sie dient nicht der Kommunikation, sondern offenbart die Isolation und Entfremdung der Personen. Die Ausdrucksarmut und die Beschränktheit ihrer Redeweise offenbart die Eingeschlossenheit der beengenden Lebensform in der Provinz. Die Sprache macht deutlich, wie sehr die Figuren die Verbote, Tabus und Moralvorstellungen des Kleinbürgertums internalisiert haben und sie als Instrument mißbrauchen, um Macht über andere ausüben zu können.⁴⁵⁹

Führich stellt fest, dass die ausdrucksarme kleinstädtische Sprache eine Sprache ohne inhaltlichen Gehalt ist, die Vereinzelung des Menschen sichtbar macht und signifikant die Eigenlogik von Ingolstadt literarisiert widerspiegelt. Verbote, Tabus und Moralvorstellungen bestimmen den *bürgerlichen Verhaltenskodex* der *urbanen Gesellschaft*, reproduzieren sich dadurch kontinuierlich und verursachen Ungleichzeitigkeit. Der *bürgerliche Verhaltenskodex* erlaubt, wie oben erläutert, Macht auszuüben und soziale Ungleichheit entstehen zu lassen. Ferner spricht Führich Korl eine „direkte, grobe Sprache, die größtenteils aus Floskeln“⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Vgl. Führich, S. 47.

⁴⁵⁶ Fleißer: Pioniere in Ingolstadt. Fassung 1928, S. 62.

⁴⁵⁷ Leiß; Stadler, S. 305.

⁴⁵⁸ Fleißer, Marieluise: „Über die „Pioniere““. In: Fleißer: Aus dem Nachlaß, S. 517.

⁴⁵⁹ Führich, S. 50.

⁴⁶⁰ Ebda., S. 48.

besteht, zu. Berta hingegen „ist [im Vergleich zu Olga] noch nicht imstande, sich selbst durch eine eigene Sprache zu definieren und ihre eigenen Vorstellungen zu artikulieren.“⁴⁶¹ Die Liebenden verbindet die „Flüchtigkeit [einer] Soldatenliebe“⁴⁶². Sie „reden von Anfang an aneinander vorbei. Karl sucht nur das flüchtige sexuelle Abenteuer, sie will dies nicht wahrhaben“⁴⁶³:

Korl:	Tu Dich nicht in mich verlieben, Kind.
Berta:	Ich verlöre mich nicht.
Korl:	Das haben schon viele gesagt und haben sich doch in mich verliebt.
Berta:	Gell, Korl, wir machen Spass.
Korl:	Wir machen keinen Spass. Mich muss man laufen lassen.
Berta:	Du bist dumm. Dich will ich gerade. Dich habe ich mir ausgesucht von allen.
Korl:	Tu Dich nicht in mich verlieben, sonst musst Du leiden.
Berta:	Ich will leiden. ⁴⁶⁴

Das Zitat ist neben dem im Exkurs des Kapitel II. 1.3. *Inhalt und Form des kritischen Volksstücks* Beispiel für das „Aneinander-Vorbeireden“ der Figuren und offenbart ein „Problem der Annäherung bzw. [die] Unmöglichkeit der Annäherung der Geschlechter“⁴⁶⁵. Im letzten Bild der 1. FdP zeigt Fleißer eine Berta, welche die ausdrucksarme kleinstädtische Sprache und ihren sie denunzierenden Charakter zu erkennen beginnt:

Korl:	Ich muss mich verloben. [...]
Berta:	Es ist wieder nicht wahr.
Korl:	Das wird wahr sein, wenn ich den Photographen mitgebracht habe. [...] Herr Photograph, für was sind Sie bestellt?
Photograph:	Dass ich dem Herrn sein Brautbild aufnehme. [...]
Korl:	Glaubst es dann, wenn wir auf einer Platte sind?
Berta:	Ich erlebe es doch nicht. ⁴⁶⁶

Das „Aneinander-Vorbeireden“ der Figuren demaskiert das Problem der Divergenz der *urbanen* und *militärischen Gesellschaft* in *Pioniere in Ingolstadt*. Bertas und Korls ausführlich erörterte unterschiedliche Gesellschaftszugehörigkeit manifestiert sich in bzw. bewirkt das „Aneinander-Vorbeireden“, das „Berta als „gefallenes“ Mädchen im Sinne der kleinbürgerlichen Ideologie“⁴⁶⁷ generiert.

⁴⁶¹ Führich, S. 49.

⁴⁶² Leiß; Stadler, S. 307.

⁴⁶³ Vgl. ebda., S. 305.

⁴⁶⁴ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 14f.

⁴⁶⁵ Führich, S. 47.

⁴⁶⁶ Fleißer: *Pioniere in Ingolstadt*. Fassung 1928, S. 58.

⁴⁶⁷ Führich, S. 49.

IV. ZUSAMMENFASSUNG

In Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* ist Ingolstadt als Referenz des fiktionalisierten *Ingolstadt* omnipräsent. Im Rahmen dieser Masterarbeit wurde belegt, dass die institutionalisierte (An)Ordnung des fiktionalisierten Raums in den beiden kritischen Volksstücken die dramentypische sprachliche Machtlosigkeit der Figuren sowie das Motiv des gefallenen Mädchens bedingt.

Der institutionalisierte Raum *Katholische Kirche* in *Fegefeuer in Ingolstadt* verursacht die sprachliche Ohnmacht der Figur Olga. Ihr Nonkonformismus (divergente Sexuallauffassung), der sie innerhalb der institutionalisierten (An)Ordnung *Ingolstadts* als progressives Individuum kennzeichnet und zudem machtlos sowie fremd macht, hat eine ungewollte Schwangerschaft zur Folge. Arm an Rang, (substantiellem) Zeugnis, Geld und Zugehörigkeit wird Olga aufgrund dessen von der *urbanen Gemeinschaft* innerhalb der institutionalisierten räumlichen (An)Ordnung als gefallenes Mädchen stigmatisiert.

In *Pioniere in Ingolstadt* resultieren aus dem sozialen Handeln der *urbanen Gesellschaft* und der *militärischen Gesellschaft* die institutionalisierten Räume *Kleinstadtprovinz* und *Militär*. Im Kampf um die Stadt *Ingolstadt*, der in den Handlungszonen *Stadt außerhalb der alten Stadtmauer*, aber auch in der Handlungszone *Stadt innerhalb der alten Stadtmauer* ausgetragen wird, beginnen sich die beiden institutionalisierten Räume zu überlagern. Sogenannter Sieger ist bis zu ihrem Abzug die *militärische Gesellschaft*, da sie aufgrund der Eigenlogik von Ingolstadt im Besitz aller vier machtbeeinflussenden Währungen sozialer Ungleichheit ist bzw. an die dafür notwendigen *Ingolstädter* Ressourcen gelangt. Da der Kampf um die Stadt *Ingolstadt* ein Kampf zwischen den Vertretern der *urbanen* und der *militärischen Gesellschaft* um die weibliche Figur Berta ist, verursachen *Kleinstadtprovinz* und *Militär* im Widerspruch zueinander, ein „Aneinander-Vorbeireden“ der Liebenden Berta und Korl. Ihre unterschiedliche Gesellschaftszugehörigkeit bzw. ihr unterschiedlicher Zugriff auf Rang, Zugehörigkeit, Geld und Zeugnis manifestiert sich auf sprachlicher Ebene des dramatischen Textes. Nach dem Abzug der Pioniere stigmatisiert die *urbane Gesellschaft* Berta als gefallenes Mädchen.

V. LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

Fleißer, Marieluise: Fegefeuer in Ingolstadt. In: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. 1925 – 1933. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin: Propyläen Verlag 1972. S. 106-153.

Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. Erster Band. Dramen. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2274).

- Fleißer, Marieluise: Fegefeuer in Ingolstadt. Schauspiel in sechs Bildern. S. 61-125.
- Fleißer, Marieluise: Pioniere in Ingolstadt. Komödie in zwölf Bildern. Fassung 1929. S. 187-222.
- Fleißer, Marieluise: Pioniere in Ingolstadt. Komödie in vierzehn Bildern. Fassung 1968. S. 127-185.

Fleißer, Marieluise: Pioniere in Ingolstadt. Berlin: Arcadia 1929.

2. Sekundärliteratur

Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik der Orte. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Braumüller 2005 (= Zur neueren Literatur in Österreich. Bd. 20)

Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper. Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Brigit Neumann. Transcript: Berlin 2009. S. 299-318.

Andronikashville, Zaal: Die Erzeugung des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie des Sujets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Bd. 11)

Aust, Hugo: Das Volksstück bis 1850. Volkstheater in Berlin. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von. Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 157-181.

Aust, Hugo: Das Volksstück nach 1850. Ludwig Anzengruber. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von. Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 204-219.

Aust, Hugo: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Georg Kaiser: "Nebeneinander". In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von. Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 275-278.

Aust, Hugo: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Marieluise Fleißer. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von. Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 282-287.

Aust, Hugo: Volkstheater-Praxis und Textpoetik im 18. Jahrhundert. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von. Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 50-113.

Barlach, Ernst: Der arme Vetter. Stuttgart: Reclam 2005.

Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur. (1920-1933). Köln: Böhlau 2000 (= Neue Sachlichkeit Bd. 1)

Benjamin, Walter: Ingolstädter Novellen. In: „Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag. Bearbeitet von Hiltrud Häntzschel. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2001 (= Marbacher Magazin. (96/2001) Sonderheft für die Ausstellung vom 23. November 2001 bis 3. Februar 2002 in Ingolstadt) S. 72-75.

Bloch, Ernst: Kleine Stadt (1924). In: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1985 (= Wissenschaft 553. Ernst Bloch. Werkausgabe. Bd. 4) S. 32-35.

Bloch, Ernst: Rauhacht in Stadt und Land (1929). In: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1985 (= Wissenschaft 553. Ernst Bloch. Werkausgabe. Bd. 4) S. 52-61.

Bloch, Ernst: Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik (Mai 1932). In: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1985 (= Wissenschaft 553. Ernst Bloch. Werkausgabe. Bd. 4) S. 104-111.

Bobinac, Marijan: Zerstörung, Neubelebung, Fortsetzung. Zum deutschsprachigen Volksstück um 1930. In: Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herberl Rosendorf zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Eduard Bialek und Jacek Rzeszutnik. Woclaw: Oficyna Wydawnicza ATUT 2004. S. 173-186.

Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographien. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände. XXVII) S. IX-XX.

Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1. Hrsg. von Margareta Steinrück. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder unter Mitarbeit von Ulrike Nordmann u.a. Hamburg: VSA-Verlag 1992.

Brandl-Ziegert, Renate: Die Sozialstruktur der bayrischen Bischofs- und Residenzstädte Passau, Freising, Landshut und Ingolstadt. Die Entwicklung des Bürgertums vom 9. bis zum 13. Jahrhundert. In: Die mittelalterliche Stadt in Bayern. Hrsg. von Karl Bosl. München: C.H.

Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1974 (= Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte. Beiheft 6. Reihe B) S. 18-127.

Brumlik, Micha: Ernst Bloch. In: Metzler Lexikon jüdischer Philosophen. Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Andreas B. Kilcher und Otfried Fraisse. Stuttgart; Weimar: M.J. Metzler 2003. S. 363-367.

Brüns, Elke: Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorenpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1998 (= Ergebnisse der Frauenforschung. Bd. 48)

Buchwaldt, Martin: Von der Demaskierung des Bewusstseins zum Sprachproblemstellungs-kommando. Das Volksstück: Horváth – Kroetz – Schwab. In: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert. Hrsg. von u.a. Benedikt Descouviere. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006. S. 95-117.

Bühl, Walter L.: Ort. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 493.

Bühler-Dietrich, Annette: Auf dem Weg zum Theater. Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 444) S. 59-90.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: Was lesen wir im Raum? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: Spatial Turn. Das Raumparadigma in Kultur- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Döring Jörg und Tristan Thielmann. 2., unveränderte Auflage. Bielefeld: Transcript Verlag 2009. S. 7-48.

Engelke, Jan: Kulturpoetik des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009 (= Studien zur Kulturpolitik. Bd. 10)

Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reineck bei Hamburg: Taschenbuch Verlag GmbH 1989 (= Rowolths Enzyklopädie)

Faschinger, Lilian: Wiener Passion. Roman. München: DTV 2008.

Fleißer, Marieluise: Brief nach Ingolstadt. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277)

Fleißer, Marieluise: Briefwechsel. 1925-1974. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch 3281)

Fleißer, Marieluise: Gedanken zur Neufassung *Fegfeuer*. In: Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium zum „Marieluise Fleißer – Archiv“. Angelegt 1979, ergänzt und bereinigt 2004. Abteilung VI, 1b Gedanken, Vorarbeiten und Teilabschriften zur 1. Bearbeitung (Dez. 1970 bis Frühjahr 1971)

Fleißer, Marieluise: Meine Biographie. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277)

Fleißer, Marieluise: „Neue Stoffe für das Drama“. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277)

Fleißer, Marieluise: Pioniere in Ingolstadt. In: Donaukurier Nr. 259 vom 9. November 1968.

Fleißer, Marieluise: „Über die „Pioniere““. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277)

Franck, Julia: Die Mittagsfrau. Roman. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2010.

Friedrichs, Jürgen: Raumforschung. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 554.

Führich, Angelika: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyner. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992.

Gassen, Gabrielle; Schapner, Michael: Volksstück. In: Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen. Mannheim: GEO Gruner+Jahr 2008 (=GEO. Themenlexikon. Pez-Z. Bd. 30)

Haida, Peter: Das Volksstück um die Jahrhundertwende und bis zum 1. Weltkrieg. Volksstück und Naturalismus. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 232-243.

Haida, Peter: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Carl Zuckmayer. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 279-281.

Hain, Jürgen: Das Volksstück zwischen den Weltkriegen. Volksstück und moderne Dramatik. In: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. von Jürgen Hein. München: C.H.Beck 1989. S. 272-274.

Hallet, Wolfgang; Neumann, Brigit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Brigit Neumann. Transcript: Berlin 2009. S. 11-32.

Hartmann, Peter Claus: Bayerns Weg in die Gegenwart. Vom Stammesherzogtum zum Freistaat heute. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1989.

Hauthal, Janine: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur „Bühne“ des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Brigit Neumann. Transcript: Berlin 2009. S. 371-398.

Häntzschel, Hiltrud: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2007.

Hegner, Friedhart: Gemeinschaft. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 230-233.

Held, Gerd: Territorium und Großstadt. Die räumliche Differenzierung der Moderne. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

Horváth, Ödön: Kasimir und Karoline. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter der Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Gesammelte Werke. Bd. 5)

Horváth, Ödön: Geschichten aus dem Wienerwald. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter der Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Gesammelte Werke. Bd. 4)

Kajetzke, Laura; Schroer, Markus: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 192-203.

Kässens, Wend; Töteberg, Michael: Zeit und Werk. In: Marieluise Fleißer. Hrsg. von Wend Kässens und Michael Töteberg. München: DTV 1979 (= Dramatiker des Welttheaters. Bd. 6873)

Kästner, Erich: Fabian. In: Kästner, Erich: Möblierte Herren. Romane I. Hrsg. von Beate Pinkerneil. München, Wien: Hanser 1998 (= Erich Kästner. Werke. Bd. III) S. 7-199.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. Nach dem Erstdruck von 1932, mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arend und Ariane Martin. Berlin: Claassen 2005.

Koller, Rudolf: Ingolstadt. Stadt an der Donau. Ingolstadt: Verlag Donau Kurier 1975.

Kraemer, Klaus: Sozialer Raum. In: Wehrheim, Jan: Raum. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 553.

Kraft, Friedrich: Vorwort. In: Fleißers Ingolstadt. Eine literarische Topographie. Hrsg. von der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft. Ingolstadt: Verlag Donau Courier 1998, S. 3-4.

Leiß, Ingo; Stadler, Herman: Deutsche Literaturgeschichte. Band 9. Weimarer Republik 1918 – 1933. 2. Aufl. München: DTV 2007.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1506)

Löw, Martina: Städtische Eigenlogik. Raumsoziologische Perspektive auf Städte. In: (Urban Potentials). Konzepte und Handlungen. *Ideas and Practice*. Rotterdam Salzburg Wroclaw Dresden. Hrsg. von Jolanta Bielanska. [u.a.] Berlin: Jovis 2008.

Luhmann, Niklas: Gesellschaft. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 241-242.

Lüdtke, Hartmut: Handlung. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von [u.a.] Werner Fuchs-Heinritz. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 269-270.

Mai, Gunther: Die Weimarer Republik. München: C.H.Beck 2009 (= C.H.Beck Wissen).

Marszalek, Magdalena; Sasse, Sylvia: Geopoetiken. In: Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Hrsg. von Magdalena Marszalek und Sylvia Sasse. Kulturverlag Kadmos: Berlin 2010 (= TopographieForschung. Bd. 1. (LiteraturForschung. BD. 10)) S. 7-18.

Noack, Konstanze; Oevermann, Heike: Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010. S. 266-279.

Nölle, Eckhart: Carl Zuckmayer, „Der Hauptmann von Köpenick“. Aus Kindlers Lexikon. In: Zuckmayer, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2010 (= Fischer Klassik)

Pfeifer, Wolfgang: Provinz. In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Aufl. Erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005. S. 1053.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink, UTB 2001.

Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Wallstein: Göttingen 2008.

Rühle, Günther: Anmerkungen. Brief nach Ingolstadt. In: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. *Vierter Band*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2277)

Rühle, Günter: Anmerkungen. Fegefeuer in Ingolstadt. In: Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke. *Erster Band*. Dramen. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2274)

Rühle, Günter: Anmerkungen. Pioniere in Ingolstadt. In: Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke. *Erster Band*. Dramen. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2274)

Rühle, Günther: Anm. des Herausgebers. In: Fleißer, Marieluise: Fegefeuer in Ingolstadt. In: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. 1925 – 1933. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin: Propyläen Verlag 1972.

Rühle, Günther: Die neuen Grundlagen. Zur Einleitung. In: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. 1925 – 1933. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin: Propyläen Verlag 1972.

Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaften. In: Raumwissenschaften. Hrsg. von Stephan Günzel. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1891) S. 225-241.

Sasse, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopolitik. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010. S. 294-308.

Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993.

Strauß, Botho: Bürgerdämmerung auf der Bühne. *Fleißer „Pioniere in Ingolstadt, Canetti „Hochzeit“, Erdman „Der Selbstmörder“, Gombrowicz „Operette*. In: Strauß, Botho: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater. 1967-1986. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1987.

Schreiber, Mathias: Die Zehn Gebote. Eine Ethik für heute. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010.

Waldenfelds, Bernhard: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1952)

Waterstraat, Anne: „Über uns wird das Gesetz sein“. In: Frauen in Kultur und Gesellschaft. Ausgewählte Beiträge der 2. Fachtagung „Frauen-, Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz“. Tübingen: Staufenburg Verlag 2000 (=Frauen-, Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Bd. 2)

Wehrheim, Jan: Raum. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 553.

Wenzel, Horst: Einleitung. Räume der Literatur. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände. XXVII) S. 215-223.

Werlen, Benno: Sozialgeographie. Eine Einführung. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Haupt Verlag: Bern, Stuttgart, Wien 2008.

Wienold, Hanns: Gesellschaft. In: Lexikon zur Soziologie. 5., überarbeitete Aufl. Hrsg. von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien 2011. S. 241-242.

Winkler, Heinrich August: Weimar. 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. 4., durchgesehene Aufl. München: C.H.Beck 2005.

Zuckmayer, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2010 (= Fischer Klassik)

Ohne Angaben zum bzw. zur Verfasser in:

Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 4. Aufl. Hrsg. von der Dudenreaktion. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 2007 (= Duden, Bd. 7)

Interview mit Marieluise Fleißer. Der Sonntag. In: Donaukurier Nr. 259 vom 9. November 1968. S. 17.

Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium zum „Marieluise Fleißer – Archiv“. Angelegt 1979, ergänzt und bereinigt 2004. Abteilung VI, 1. „Fegefeuer in Ingolstadt“, S. 122-123.

Stadtarchiv Ingolstadt. Repertorium zum „Marieluise Fleißer – Archiv“. Angelegt 1979, ergänzt und bereinigt 2004. Abteilung VI, 2. „Pioniere in Ingolstadt“, S. 123-124.

3. Internetquellen

Ansichten des Rathausplatzes nach Süden. Straßen, Plätze und Märkte in Ingolstadt. [2. Ansicht: 1917 Brunnen Kaiser Ludwig der Bayer.] (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt. Hrsg. von Kurt Scheuer). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/rathpl07.htm> [Stand 19. 01. 2012].

Benkel, Martina; Lorenz, Herbert: Ingolstadt Tourismus und Kongress. Sehenswürdigkeiten. Online: URL: http://www.ingolstadt-tourismus.de/detail.jsp?appLang=DE&MenuID=1&Category_ID=4&ID=26&pos=0 [sowie http://www.ingolstadt-tourismus.de/detail.jsp?appLang=DE&MenuID=1&Category_ID=4&ID=29&pos=0 [Stand 03. Jänner 2012].

Daser, Manfred: Ingolstadt Zeittafel. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/> [Stand 04. Jänner 2012].

Gartenamt Ingolstadt: Der Festungsring „Glacis“ in Ingolstadt. Online: URL: <http://www2.ingolstadt.de/showobject.phtml?La=1&object=tx|465.777.1> [Stand 20. Jänner 2012].

Google Maps: Am unteren Graben Ingolstadt. Online: URL: http://maps.google.at/maps?hl=de&q=am+unteren+Graben+ingolstadt&gs_upl=28801727810177721131121110101012361222510.7.511310&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&biw=1366&bih=705&um=1&ie=UTF-8&ei=b7oZT5n6EYPT4QTGu_SuDA&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=3&ved=0CA8Q_AUoAg [Stand 20. Jänner 2012].

Google Maps: Dollstraße Ingolstadt. Online: URL: <http://maps.google.at/maps?q=Dollstra%C3%9Fe+17&um=1&ie=UTF->

8&ei=6u0XT9umJ4H64QTO2tzODQ&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=3&ved=0CBEQ_AUoAg [Stand 19. Jänner 2012].

Google Maps: Goldknopfgasse Ingolstadt. Online: URL:
http://maps.google.at/maps?q=Goldknopfgasse+7&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x479efe50b78b584b:0xecf5154281e67862,Goldknopfgasse+7,+D-85049+Ingolstadt,+Deutschland&gl=at&ei=_OkXT-zAAoj34QTUpKGSDQ&sa=X&oi=geocode_result&ct=image&resnum=1&ved=0CCMQ8gEwAA [Stand 19. Jänner 2012].

Google Maps: Ingolstadt. Online: URL:
http://maps.google.at/maps?q=ingolstadt&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x479efe5188360abb:0xec5d7e2213748aea,Ingolstadt,+Deutschland&gl=at&ei=slIDT-nPBczwsgbi0eDyDw&sa=X&oi=geocode_result&ct=image&resnum=2&ved=0CEsQ8gEwAQ [Stand 22. Dezember 2011].

Google Maps: Neuburg. Online: URL:
http://maps.google.at/maps?q=neuburg&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x479ee3846376818f:0x41e48add78ba530,Neuburg,+Deutschland&gl=at&ei=YSIYT9_vAo2vtAaQ4-CCDQ&sa=X&oi=geocode_result&ct=image&resnum=2&ved=0CEEQ8gEwAQ [Stand 19. Jänner 2012].

Hofmann, Siegfried: Die Jesuiten in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Ausstellung: Die Jesuiten in Ingolstadt. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/sj-orden.htm> [Stand 04. Jänner 2012].

Hofmann, Siegfried: Wirken. Ein Beitrag zur Ausstellung: Die Jesuiten in Ingolstadt. Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/sj-wirk.htm> [Stand 04. Jänner 2012].

Kraus, Ulrich: Bevölkerung nach Religionen nach 1939. In: Statistisches Jahrbuch. Stadt Ingolstadt. 2010. Hrsg. von der Stadt Ingolstadt. S. 30. Online: URL: http://www2.ingolstadt.de/media/custom/465_1978_1.PDF?1316760887 [Stand 04. Jänner 2012].

Postkarte *Ingolstadt. Ludwigstraße.* Online: URL: http://www.ansichtskarten-center.de/webshop/shop/pop_up.php?javascript_enabled=true&artikel_id=878390&lang=de&bild_nummer=0&bild_gross=10179/AK_10087835_gr_1.jpg&PEPPERSESS=4olnfdjsvu1fcv51ctdrduvjq2 [Stand 19. 01. 2012].

Scheuerer, Kurt: Die Befestigungsanlagen Ingolstadts. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/festu-01.htm> [Stand 29. Dezember 2011].

Scheuerer, Kurt: Die Donau in Ingolstadt. Die Pontonbrücke der Pioniere in Ingolstadt. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/pionie01.htm> [Stand 29. Dezember 2011].

Scheuer, Kurt: Die Donau in Ingolstadt. Persönliche Erinnerungen an die Donau in Ingolstadt. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ing/laende02.htm> [Stand: 29. Dezember 2011].

Schönewald, Beatrix: Geschichtlicher Hintergrund. Das 20. Jahrhundert. Motive und Ansichten von Ingolstadt aus fünf Jahrhunderten. (= Materialsammlung zur Geschichte von Ingolstadt). Online: URL: <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/ausstell/ansich75.htm> [Stand 02. Jänner 2012].

Stadtarchiv Ingolstadt. Online: URL: http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/frameset.cfm?url=http%3A//www.ingolstadt.de/stadtmuseum/documents/stadtarchiv_det_mi.htm [Stand 29. Dezember 2011].

Stadtarchiv Ingolstadt: Historische Karte von Ingolstadt. Online: URL: http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/frameset.cfm?url=http%3A//www.ingolstadt.de/stadtmuseum/documents/stadtarchiv_det_mi.htm [Stand 29. Dezember 2011].

Stadt Ingolstadt: Leben in Ingolstadt. Online: URL: http://www2.ingolstadt.de/Leben_in_Ingolstadt/Natur_Umwelt/index.phtml?mNavID=1842.7&sNavID=1842.12&La=1 [Stand 03. Jänner 2012].

Stadt Ingolstadt: Kleinräumige Statistiken zum 31.12.2010. Bevölkerung, Arbeit, Soziales, Wohnungen und Haushalte nach Stadtbezirken und Unterbezirken. S. 2. Online: URL: http://www2.ingolstadt.de/media/custom/465_6458_1.PDF?loadDocument&ObjSvrID=465&ObjID=6458&ObjLa=1&Ext=PDF&_ts=1304058491 [Stand 20. Jänner 2012].

Stadt Ingolstadt Kulturamt: Die Septemberdult hat große Tradition. Geschichte. Online: URL: http://www.septemberdult-ingolstadt.de/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=62 [Stand 22. Jänner 2012].

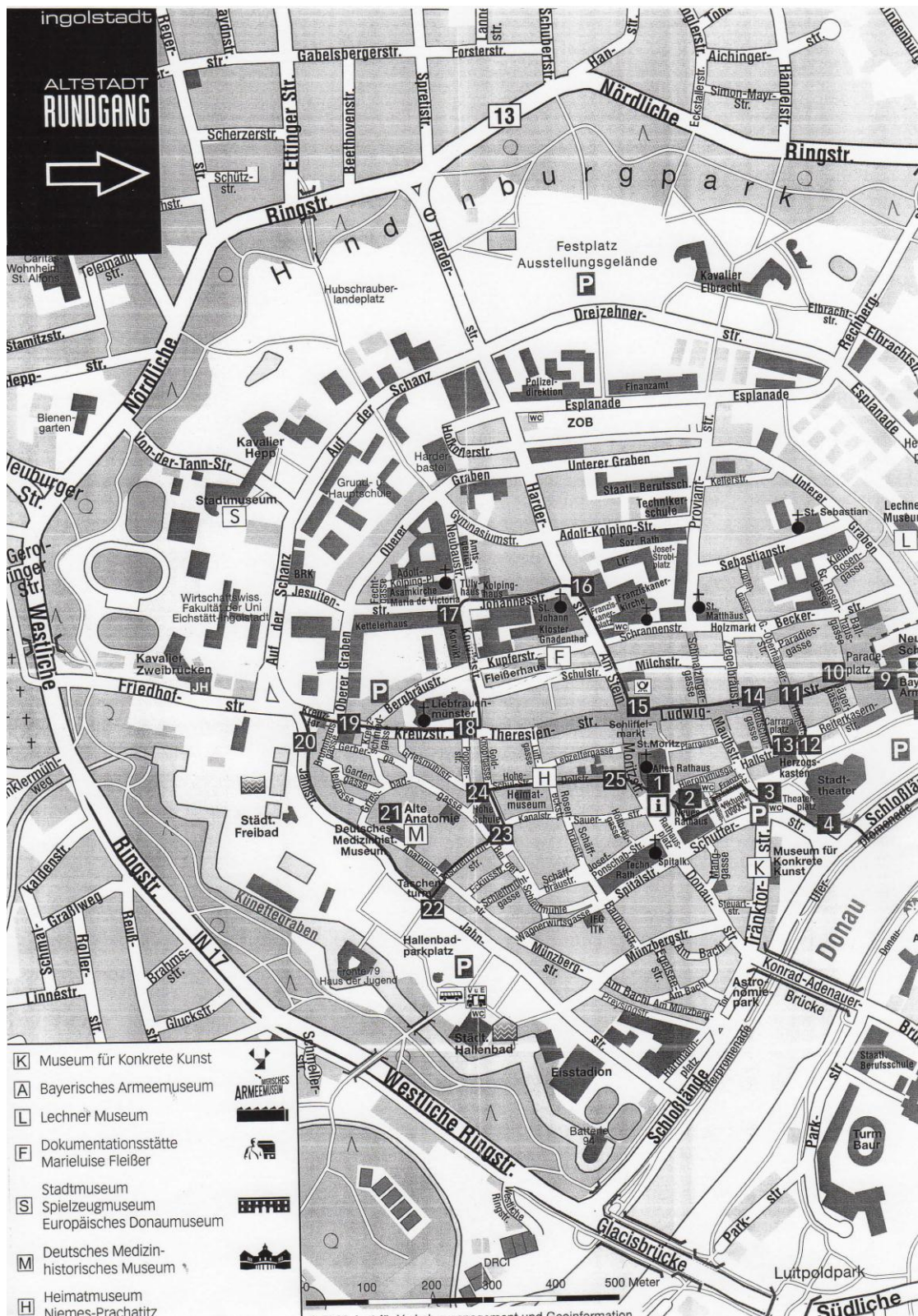
Technische Universität Darmstadt. Institut für Soziologie. Online: URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/index.php?id=87> [Stand 12. Juli 2011].

Technische Universität Darmstadt. Institut für Soziologie. Online: URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/index.php?id=2838> [Stand 12. Juli 2011].

Technische Universität Darmstadt. Raumsoziologie. Online: URL: <http://raumsoz.ifs.tu-darmstadt.de//index.html> [Stand 12. Juli 2011]

Technische Universität Darmstadt. Urban Research. LOWEW. Online: URL: http://www.stadtforschung.tu-darmstadt.de/eigenlogik_der_staedte/index.de.jsp [Stand 12. Juli 2011].

ZVAB Suchergebnisse. Nr. 1 Georg Kaiser *Nebeneinander*. Abbildung des Erstaugabecovers. Online: URL: <http://www.zvab.com/refreshSearchPreferences.do?itemId=163571381> [Stand: 06. Juli 2011].

Karte der Ingolstädter Altstadt⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Ingolstadt. Altstadt Rundgang. Hrsg. von Ingolstadt Tourismus und Kongress GmbH. Ingolstadt: 2011.

Abstract

In Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* ist Ingolstadt als Referenz des fiktionalisierten *Ingolstadt* omnipräsent. Die Masterarbeit belegt, dass die institutionalisierte (An)Ordnung des fiktionalisierten Raums in den beiden kritischen Volksstücken die dramentypische sprachliche Machtlosigkeit der Figuren bedingt. Wissenschaftliche Grundlage dazu bilden Martina Löws raumsoziologische Theorien inklusive städtischer Eigenlogik, Barbaras Piatti *Die Geographie der Literatur* sowie diverse theoretische Arbeiten zu Sprachphänomenen in den beiden Dramen.

Es zeigt sich, dass der institutionalisierte Raum *Katholische Kirche* in *Fegefeuer in Ingolstadt* die sprachliche Ohnmacht der Figur Olga verursacht. Ihr Nonkonformismus (divergente Sexuallauffassung), der sie innerhalb der institutionalisierten (An)Ordnung *Ingolstadts* als progressives Individuum kennzeichnet und zudem machtlos sowie fremd macht, hat eine ungewollte Schwangerschaft zur Folge. Arm an Rang, (substantiellem) Zeugnis, Geld und Zugehörigkeit wird Olga aufgrund dessen von der *urbanen Gemeinschaft* innerhalb der institutionalisierten räumlichen (An)Ordnung als gefallenes Mädchen stigmatisiert.

In *Pioniere in Ingolstadt* resultieren aus dem sozialen Handeln der *urbanen Gesellschaft* und der *militärischen Gesellschaft* die institutionalisierten Räume *Kleinstadtprovinz* und *Militär*. Im Kampf um die Stadt *Ingolstadt* beginnen sich die beiden institutionalisierten Räume zu überlagern. Sogenannter Sieger ist bis zu ihrem Abzug die *militärische Gesellschaft*, da sie aufgrund der Eigenlogik von Ingolstadt im Besitz aller vier Währungen sozialer Ungleichheit ist bzw. an die dafür notwendigen *Ingolstädter* Ressourcen gelangt. Da der Kampf um die Stadt *Ingolstadt* ein Kampf um die weibliche Figur Berta zwischen den Vertretern der *urbanen* und der *militärischen Gesellschaft* ist, verursachen *Kleinstadtprovinz* und *Militär* im Widerspruch zueinander, ein „Aneinander-Vorbeireden“ der Liebenden Berta und Korl. Ihre unterschiedliche Gesellschaftszugehörigkeit bzw. ihr unterschiedlicher Zugriff auf Rang, Zugehörigkeit, Geld und Zeugnis manifestiert sich auf sprachlicher Ebene des dramatischen Textes. Nach dem Abzug der Pioniere gilt Berta innerhalb der *urbanen Gesellschaft* als gefallenes Mädchen.

Lebenslauf

Vera Maria Urban, BA

- * geboren am 04. Oktober 1984 in Steyr
- * österreichische Staatsbürgerin

Ausbildung

- * 1990 bis 1995 Volksschule 1 Ennsleite/Steyr (inkl. Vorschule 1990/91)
- * 1995 bis 1999 Hauptschule 1 Ennsleite/Steyr
- * 1999 bis 2004 Höhere Lehranstalt für Mode Ebensee (Fachrichtung Modedesign)

Hochschulen

- * 2005 bis 2008 Karl-Franzens-Universität Graz
- * 2008 bis 2012 Universität Wien
- * 2010/11 Humboldtuniversität zu Berlin (Erasmusaufenthalt)
- * 2012 bis 2014 (voraussichtlich) ADK Baden-Württemberg

Fachspezifische Berufserfahrung

- * 2008 bis 2012 Unterrichtsförderung (Deutsch), Learn-Up/Lern- und Trainingszentrum
- * 2007 bis 2008 Sozial- und Lernbetreuung, Pflegeelternverein Steiermark

- | | |
|-----------------|---|
| * 2008 | Dramaturgie- und Regiehospitantin/Schauspielhaus Graz |
| * 2008 | Gast-Regieassistentin/Schauspielhaus Graz |
| * 2009 und 2010 | Dramaturgieassistentin/Theatersommer Haag |
| * 2010 | Dramaturgiehospitantin/Deutsches Theater Berlin |
| * 2010/11 | Dramaturgiehospitantin/Maxim Gorki Theater Berlin |
| * 2012 | Dramaturgin/Theatersommer Haag |